

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٢١٨، يناير ١٩٩٧

■ في ذكرى مالك حداد

د. أبو العيد دودو

■ النقد الأدبي

السوسيولوجي

د. سمير حجازي

■ قصص:

حيدر حيدر - د. هزوان الوز

■ قصائد:

أحمد عبد الكريم
محمد عفيف الحسيني

■ الحوار الأخير مع

بلند الحيدري

مجدي إبراهيم



البيان

العدد 318 - يناير 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ضمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس،
قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5
دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5
ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان،
المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20
ديناراً كويتيًّا.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت
25 ديناراً كويتيًّا أو ما يعادلها.

رئيس التحرير:

خالد عبد اللطيف رمضان

نائب رئيس التحرير:

يعقوب عبد العزيز الرشيد

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

مستشارو التحرير:

د. سليمان الشطي

د. خليفة الوقيان

ليلى العثمان

يعة بوب السبيعي

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف الرابطة: 2518282/2510602
فاكس: 2510603

إشارات:

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 - يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 - أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 - يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنسخة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(318) JANURY 1997



Al Bayan

Editor-in- chief

Khaled Abdul-Latif Ramadan

Deputy Editor-in -chief

Yacoub Abdul-aziz Al-rsheid

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Consultants

Dr. Suliman Al-shatti

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Layla Al-Othman

Yacoub Al-Sbeiai

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043

Audilyia -kuwait

Code: 73251

Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

١٩٩٧ أعمال وطموحات

عام آخر يورق في عمر «البيان»، فتمد جذورها عميقا في تربة المعرفة والثقافة الجادة، الأصيلة. عام آخر والمصاعب والتحديات تزدها، ومع ازديادها تتصلب الإرادة، ويكبر الحلم، ويتعالى النشيد.

«البيان»، وليدة ثلاثين عاما من الجهد والمتابعة وعصارة القلب والفكر. ومن هنا تزدها المسؤولية في تحمل استمرارها، وتعميق خطها، وتجديد حلتها شكلا ومحتوى.

في عامنا الجديد نتطلع إلى مساهمات أكثر عمقا وتنوعا وثراء، مساهمات تعيد دراسة الأدب الكويتي شعرا ونثرا ومسرحا في علاقته الوطنية بالأدب الخليجي والعربي عامة. مساهمات تذكى شعلة الحوار الثقافي البناء الذي يعمق حرية الرأي واحترام الآخر وصولا إلى الحقيقة.

لقد حققت «البيان» عبر رحلتها الطويلة نصيدا واسعا لبدى القراء والمتقنين العرب، وهي تطمح الآن إلى تعميق الصلة بقرائها وكتابها من خلال التواصل المستمر والحي على صفحاتها المفتوحة لكل مبدع يسعى إلى إضافة لبنة جديدة في صرحها المتشامخ.

ما نرغب به كتابة لا تحيد عن الأصالة والتجديد، كتابة تنفذ إلى جوهر حياتنا ومشكلاتنا ولا تكتفي بملاسة سطحها، كتابة تحترم عقل القارئ وحسبه الجمالي وتحاول الارتقاء بهما ومخاطبتهما بلغة تنأى عن المعروف والمكرر في تراثنا وثقافتنا المعاصرة بحثا عن حقول بكر أكثر يناغة وخصوبة وسحرا.

أما ما نرغب عنه فهو كل ما يمت إلى الهشاشة والاستهلاك والاستعراض، كل ما يهدد جسد الأمة وثقافتها ومخزونها الروحي وهويتها.

وثقنتا كبيرة بكتابنا وقرائنا على استمرار التواصل، واستمرار البحث والتجريب لجعل «البيان» مشروعا ثقافيا نهضويا وليس مجرد مساهمات متفرقة بين دفعتي مجلة شهرية.

وكل عام ونحن معا على دروب الإبداع

■ الدراسات:

- 5
6 ● التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه محمد بوعزة
19 ● إشكالية الدلالة وحدود التقبل خمرة حمر العين
30 ● النقد الأدبي السوسولوجي د. سمير حجازي
40 ● مرجعية المدينة عند نزار قباني بيانكا ماضية
52 ● عبدالله سنان: مغني الشعب فاضل خلف
58 ● في ذكرى مالك حداد د. أبو العيد دودو

■ الشعر:

- 66
67 ● إفضاءات الملك الضليل أحمد عبدالكريم
69 ● فرار ثان د. محمود الشلبي
72 ● الغائبون برنينهم وخشخشة مفاتيحهم محمد عفيف الحسيني
74 ● كريستال أحمد خميس
76 ● قصائد مختارة داميان داميانوف
ترجمة: ميخائيل عيد

■ الحوار الأخير مع:

- 82 ● بلند الحيدري مجدي ابراهيم

■ القصة:

- 90
91 ● ابتهاج حيدر حيدر
94 ● تداعيات في ليل بحري هزوان الوز

■ قضية ورد:

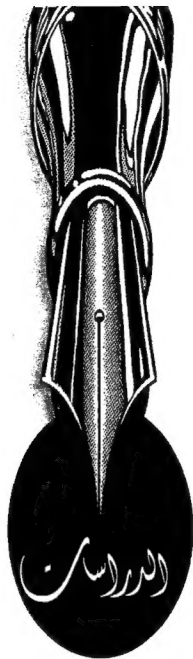
- 100
101 ● اغتيال باحث وسرقة إرثه د. مصطفى منصور
106 ● حكاية هذا البحث د. فؤاد المرعي

■ قراءات:

- 110
111 ● الدائرة المغلقة في (سما مقلوبة) محمد بسام سرميني
117 ● الصحافة الثقافية في الخليج عبدالحميد غزي

■ عواصم ثقافية:

- 122 ● المغرب صدوق نورالدين
124 ● حلب نجم الدين سمان



□ التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه	محمد بوعزة
□ إشكالية الدلالة وحدود التقبل	خمرة حمر العين
□ النقد الأدبي السوسولوجي	د. سمير حجازي
□ مرجعية المدينة عند نزار قباني	بيانكا ماضية
□ عبد الله سنان: مغني الشعب	فاضل خلف
□ في ذكرى مالك حداد	د. أبو العيد دودو

التعدد اللغوي : أشكاله وصيغه

○ محمد بوعزة

إن الرواية لا تعرف سلطة لغة واحدة، تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى «الروائي» بل تعرف تعدد اللغات المرتبط بتعدد الشخصيات الروائية وتصادم وجهات نظرها حول العالم.

وقبل أن نخوض بإمعان في التظاهرات والأشكال الخاصة بإدخال وبرمجة التعدد اللغوي في الرواية، نسوق ملاحظتين مهمتين:

أولا - إن هذه الأشكال المتصلة بتنظيم وإدخال التعدد اللغوي على درجة كبيرة من التنوع والتفرع.

ثانيا - إن هذه الأشكال مشيدة ومصاغة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مفايراته ونماذجه.

ونستشف من هاتين الملاحظتين، أن هذه الأشكال المتنوعة تسودها بعض الفروق الجوهرية التي تفرزها خصائص كل مفاير رواشي. كما أن هذه الأشكال غير محدودة، ومتجددة باستمرار، بحكم ارتباطها بالضرورة التاريخية للجنس الروائي.

ويمكن أن نحصر - مبدئيا ونظريا - هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي في الرواية فيما يلي:

أولا - أشكال إنتاج «صورة اللغة».

ثانيا - الأجناس المتخللة.

ثالثا - أقوال الشخصيات الروائية.

رابعا - تنضيد اللغة إلى أجناس تعبيرية والتنضيد المهني للغة.

١- أشكال إنتاج «صورة اللغة»:

إذا كان «الموضوع الرئيسي الذي يخصص جنس الرواية، يخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه» (١)

فإنه لا يمكن أن ندرك مدى تأثير هذا الموضوع - الإنسان وكلامه - في تشكيل النسيج الأسلوبي للرواية دون مراعاة هذه الاعتبارات الثلاثة:

أولاً: في الرواية، الشخصية التي تتكلم وكلامها، هما موضوع تشخيص أدبي؛ فخطاب الشخصية ليس مجرد خطاب منقول بطريقة حيادية، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية، وبوساطة خطاب آخر، لذلك فهو يستلزم طرائق شكلية نوعية في المفظوظ وفي التشخيص الأدبي.

ثانياً: في الرواية، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد اجتماعياً، وخطابه لغة اجتماعية. ومن ثمة، يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ومدخلا للتعدد اللغوي. ثالثاً: المتكلم في الرواية، هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية (٢).

تبعاً لهذه الاعتبارات الثلاثة، فإننا لا يمكن أن نكتشف وعي الشخصية وعالمها الإيديولوجي، بدون أن نشخص خطابها وأقوالها، ونكتفي فقط برصد أفعالها. إن أي تشخيص أدبي لعالم الشخصية ولوعياها، يفترض من الروائي أن يترك الشخصية تمارس خطابها مباشرة، وأن لا يقتصر على رصد أفعالها وحركاتها المادية والنفسية. ذلك أنه «ليست صورة الإنسان في حد ذاته هي الميزة للجنس الروائي بل صورة لغته» (٣). ولكي تصبح اللغة صورة للتشخيص الأدبي، يفترض أن تجري على لسان الشخصية

الروائية وأن تتوحد مع رؤيتها للعالم. ولعل هذا ما حدا «بباختين» إلى أن يصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها: «معضلة تشخيص أدبي للغة ومعضلة صورة اللغة» (٤)

فماذا يقصد «بباختين» بمصطلح «صورة اللغة» وكيف يساهم هذا الشكل من صورة اللغة في إثراء التعدد اللغوي داخل الرواية؟

إذا كان التحديد بحسب أرسطو «هو جوهر الطبيعية أو الطبيعية الجوهرية» (٥)

فإنه من الصعب تحديد جوهر مفهوم «صورة اللغة»، نظراً لما يتسم به من تجريد شديد، لذلك فإن أفضل وسيلة لإدراك طبيعة هذا المفهوم، هي الانتقال إلى رصد أشكال تحققه، حتى تقرّبنا بصورة أكثر ملموسية من هذا المفهوم. هذه الأشكال يسميها «بباختين» بطرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، وهي عبارة عن ثلاثة أصناف جوهرية:

أولاً - التهجين.

ثانياً - تعالق اللغات القائم على الحوار.

ثالثاً - الحوارات الخالصة.

وتزداد صعوبة إدراك هذه الأصناف الثلاثة، في كون الحدود الدلالية بينها جد واهية، لأنها تتشابك وتتداخل باستمرار داخل النسيج اللغوي للصورة، ومن ثمة فإن الفصل بين هذه المفاهيم الثلاثة، يبقى فصلاً نظرياً، تفرضه مقتضيات التحليل. والآن سنقف عند كل مفهوم على حدة، لنرى أشكال تجلياته وطرائق اشتغاله.

١-١ التهجين:

يعرف «بباختين» التهجين بـ: إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل

ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعين لسانين مفصولين بحقة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ذلك الملفوظ» (٦)

كما يظهر من هذا التعريف، فإنه يظل على مستوى عال من التجريد، خاصة أن «باختين» لا يقدم لنا تطبيقاته ملموسة، تكشف لنا بالتحليل النصي كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد. وكل ما يقدمه لنا هو بعض الملاحظات والإشارات التي تتعلق بكيفية اشتغال مفهوم «التهجين» داخل الملفوظ.

وأول هذه الملاحظات تأكيده على الطابع الأدبي القصدي للتهجين، ثم تمييزه بين نوعين من التهجين: التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي. وتبعاً لهذا التمييز، فإن صورة اللغة في الرواية، يتحتم أن تكون هجيناً أدبياً قصدياً. فالروائي، وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائي، توجهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة. بينما التهجين اللاإرادي، يحدث بين اللغات في كلام الناس اليومي بطريقة بسيطة بدون أية خلفية، أو فعل إرادي، يصعد من حدته ونبرته. لذلك فإن التهجين اللاواعي يفتقر إلى أي مظهر استيطقي، بينما التهجين الأدبي القصدي داخل الرواية، يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب.

ويشترط التهجين الأدبي القصدي من أجل إنتاج صورة لغة وعين لغويين: الوعي المشخص، أي الوعي اللغوي الذي يسلط الضوء على لغة أخرى، والوعي المشخص، أي الوعي اللغوي الذي يكون عرضة لهذه الإضاءة اللغوية من طرف

لغة أخرى مهيمنة.

ويؤكد «باختين» على المظهر الفردي لهذا التهجين القصدي الأدبي، حين يقول: «يكون المظهر الفردي لتحجين اللغة وربطها بكيان الرواية.. وهي لا تشتمل فقط على وعين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعين اجتماعيين، لسانيين» (٧)

ولكن ينبغي أن ننبه إلى أن تأكيد «باختين» على الطابع الفردي للتهجين الأدبي القصدي، لا يعني أن هذه اللغات الخاضعة للتهجين مرتبطة بشخصيات روائية من ورق، بتعبير «رولان بارط». فقد سبق أن رأينا، حين تحدثنا عن المتكلم داخل الرواية، أن المتكلم من منظور «باختين» هو فرد اجتماعي، ملموس تاريخياً ومنتج إيديولوجياً. وبالتالي فإن هذه اللغات الخاضعة للتهجين الأدبي، داخل الرواية، تكون ذات مظهر اجتماعي ودلالي، يترجم وجهات نظر متباينة حول العالم، تبعاً لاختلاف الشخص وبتباين أنماطهم ومواقعهم الاجتماعية.

ونستنتج من هذا المظهر الاجتماعي والدلالي، أن الأمر، لا يتعلق في التهجين الأدبي الروائي، بالمزج بين لغتين أو أسلوبين داخل ملفوظ واحد، بل بالصدمة التي تصيب وجهات النظر والرؤى حول العالم.

٢.١- تعالق اللغات القائم على

الحوار:

ويتميز هذا النمط الأسلوبي القائم على تعالق اللغات في إطار علاقة حوارية متبادلة، عن التهجين القصدي، في كون هذا التعالق الحوارية بين اللغات لا ينهض

فإذا كان الوعي اللغوي للمؤسلب في الأسلبة المباشرة، يعمل فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، من أجل تحيينها، فإنه يحافظ على معجمها وحمولتها الفكرية. وفي حالة ما إذا أدخل هذا الوعي اللغوي المؤسلب المادة اللغوية المعاصرة له، على اللغة موضوع الأسلبة، فإن الأسلبة في هذه الحالة تشتمل على مفارقة.

وعندما يصبح هذا الإدخال للمادة اللغوية المعاصرة للمؤسلب مقصودا ومنظما أدبيا، في هذه الحالة لا يتعلق الأمر بأسلبة مباشرة بل بتنويع.

ولكي نقف على هذا الفرق الجوهرى الدقيق بين الأسلبة المباشرة والتنويع، نأخذ هذين المثالين:

الأسلبة: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث من حيث معجمها وحمولتها الفكرية، بينما تظل اللغة المعاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمحل، إلا أننا نستشف تأثيراتها من السياق، ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمنة في الملفوظ.

التنويع: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو اللغة المعاصرة من حيث مادتها اللغوية وحمولتها الفكرية. إذ يتم انتقاد لغة التراث، بلغة معاصرة مجسدة وحاضرة في الملفوظ. «إن التنويع يدخل بحرية مادة للغة «الأجنبية» في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها». (٨) ويتحدث «ياختين» عن شكل ثالث من أشكال الإضاعة المتبادلة بين اللغات ذات

على مزج مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما ينهض على لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة في ضوء لغة أخرى، تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا. والصيغة الأكثر وضوحا لهذا التعالق الحوارى بين اللغات والذي يسميه «ياختين» أيضا بالإضاعة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، هي «الأسلبة»: وهي عبارة عن تشخيص أدبي لأسلوب وكلام الآخرين.

وتشترط الأسلبة وجود وعين لغويين: الوعي اللغوي للمؤسلب، أو وعي من يشخص، ووعي من هو موضوع الأسلبة.

وبخلاف التهجين الأدبي، لا يتحدث المؤسلب عن موضوعية، إلا من خلال المادة الأولية لتلك اللغة هي موضوع أسلبة، وتعتبر أجنبية بالنسبة إليه. ولكن هذه اللغة المؤسلبة، تكون معروضة بشكل جديد وفي سياق جديد، يجعل منها لغة محينة داخل الملفوظ.

ولا يشترط هذا التحين للغة في الملفوظ، أن تشخص اللغة المؤسلبة من خلال لغة أخرى، ذلك أن هذه اللغة المشخصة تظل في الظل، أي مضمرة ومع ذلك، فإن علامات وجود هذه اللغة المشخصة تظل ظاهرة في صورة اللغة المؤسلبة. ومثال ذلك، عندما يقوم الروائى العربى باستعارة اللغة التراثية وعرضها في سياق عصري جديد، يعمل على إضاعتها وتحيينها، ولكن شريطة أن تكون هذه اللغة التراثية معروضة من خلال مادتها اللغوية.

والصيغة الثانية للأسلبة، هي ما يسميه ياختين «بالتنويع»، وهو عبارة عن نوع من الأسلبة يختلف عن الأسلبة المباشرة (النمط الأول).

اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق صورة اللغة» (٩).

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن مفهوم «الحوارات الخالصة»، تزداد أهميته وخصوصيته في الرواية من خلال التطورات الجديدة في النقد الروائي، التي تسلط الضوء على دوره الجوهرية في تشخيص الكلام الحقيقي الكاشف داخل الرواية. من هذه الزاوية يرى «جيليان لان ميرسي» أن الكلام المتناظر أساسا في الحوار وفي الحوارات الداخلية، ليس مجرد «استراحة» للكاتب أو القارئ، أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلطف الروائي، وملقى الشفوي بالمكتوب، منصدر من الرحم العميق للخطاب الكلي للرواية. ومن ثمة كما يقول «لان ميرسي»: «إن تدوين الواقع الحوارية لا يرجع مطلقا إلى فعل «هر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقا أو مقسمة، وتكون وحدتها نسقا سيميولوجيا مغلقة، تعززه الجمالية (الاستيعاب) التي تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكرو- نصية نسبية تماما» (١٠).

هذه هي الأساليب الثلاثة المتصلة بإبداع «صورة اللغة»، كعنصر من عناصر ادخال التعدد اللغوي إلى الرواية.

ويتضح من تحليلنا لهذه الأساليب الثلاثة، أنها تهدف إلى تنويع النسيج الأسلوبية للغة الروائية، بدل استخدام لغة مباشرة في التعبير.

وقد لاحظنا أن الفروق الدلالية بين هذه الأساليب جد ضئيلة، إذ غالبا ما تتداخل فيما بينها، كما هو الحال في الأسلبة عندما تشتمل على مفارقة، فتتصل إلى «تنويع» بالتحديد بالاختياني للمفهوم. ويرتبط عن هذا التداخل بين هذه الأساليب الثلاثة مشكل على مستوى التحليل النصي

الصيغة الحوارية الداخلية، وهو «الأسلبة البارودية»: وتقوم على التعارض المطلق بين مقاصد ونوايا اللغة المشخصة ونوايا اللغة المشخصة.

إذ يتخذ الوعي اللغوي المؤسلب موقفا ساخرًا حادًا من اللغة المشخصة، فينتقدها ويسخر منها لا بمساعدة مادتها اللغوية باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها.

غير أن هذه الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة للغة والعالم المطابق لها، إلا بشرط واحد، وهو ألا يكون الغرض تحطيمًا بسيطًا وسطحياً للغة الآخرين. فلكي تكون هذه الأسلبة البارودية منتجة وفعالة، يتحتم عليها أن تعيد خلق لغة بارودية، وكأنها كيان جوهرية مالك لمنطقه الداخلي، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي مورست عليها الأسلبة البارودية.

٣-١. الحوارات الخالصة:

يقصد «باختين» بالحوارات الخالصة، ما يسمى في السرديات «بالحوار» الذي يتخلل سيرورة الحكى، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخصيات الروائية، أم في شكل منولوج ذاتي.

ويؤكد «باختين»، على أن هذه الحوارات الخالصة لا تشتمل أسلوبياً في إطار ضيق خاص بالمصالح الذاتية للشخصيات الروائية، بل إنها تستمد قوتها الدلالية وديناميتها الأسلوبية من حوار اللغات والرؤى للعالم داخل الرواية. بمعنى آخر، إن هذه الحوارات الخالصة تنمو وتتغذى من كافة عناصر التعدد اللغوي داخل الرواية «في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية، تكون

والتطبيق، يتجلى في صعوبة التمييز بينها داخل العمل الروائي.

لذلك نجد «باختين» في نهاية حديثه عن هذه الأساليب الثلاثة: التهجين، تعالق اللغات، الحوارات الخالصة، يخلص إلى أن «كل رواية في كليتها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها، هي هجين. لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى: إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبيا. وليس مطلقا مزيجا معتما وأليا من اللغات» (١١).

وتبرز أهمية هذه الخلاصة في لغتها التعميمية، التي تقلل من أهمية الفروق بين هذه الأساليب الثلاثة، وكان «باختين» كان فاطنا لصعوبة التمييز المطلق بينها، فتدرك الأمر في النهاية. خاصة وأن هذا التداخل بين هذه الأساليب الثلاثة، يتحقق نصيا في الروايات نفسها.

وننتقل الآن إلى العنصر الثاني من عناصر إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو الأجناس المتخلطة.

٢- الأجناس المتخلطة:

بالنسبة «لباختين»، فإن الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية، فيما يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، هو شكل الأجناس المتخلطة.

إن الرواية بحكم قابليها المفتوح ونزعتها الاستيعابية، تسمح بأن تدخل إلى تركيبها جميع أشكال الأجناس التعبيرية، سواء أكانت تنتمي لسجلات أدبية «قصص، أشعار، مسرح...» أم لسجلات غير أدبية (نصوص علمية، تاريخية، جغرافية...). وتحفظ تلك الأجناس داخل الرواية، عادة بمرونتها

الدلالية وأصالتها الأسلوبية.

ومن وجهة نظر تاريخية، فإن الرواية، نشأت في ملتقى الأجناس الأدبية، واعتمدت على آلية التفاعل واستعارة النصوص لتشكيل قابليها الفني، وهذه الخاصية ستلازم الرواية طيلة مفارقتها الطويلة.

إن هذا التنوع في المواد والأشكال، هو الذي سيسم الرواية بحرية الشكل، ويضمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعا لتغير السياقات وأشكال المعرفة.

وتكمن أهمية هذه الأجناس المتخلطة على مستوى أسلوبية الرواية، في كونها لا تدخل إلى تركيب الرواية باعتبارها عناصر تكوينية أساسية، بل هي أيضا تحدد شكل الرواية برمتها، خالقة بذلك مغايرات ونماذج للشكل الروائي (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية رسائل). وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبية والدلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع. إن دور تلك الأجناس المتخلطة جد كبير، لدرجة أن الرواية، يمكن أن تظهر وكأنها مجردة من إمكاناتها في التشخيص الأدبي للواقع، وفي حاجة دائما إلى «مساعدة» تلك الأجناس، ما دامت الرواية على حد تعبير «ميلان كونديرا»: تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية والفلسفة دون أن تفقد شيئا من هويتها التي تتميز على وجه الدقة بنزعتها نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية» (١٢).

ويظهر تأثير تلك الأجناس المتخلطة على أسلوب الرواية، في كونها تدخل إلى الرواية حاملة معها لغاتها الخاصة

ووسائلها الأسلوبية المتميزة، الشيء الذي يوسع من النسيج الأسلوبي للرواية ويعمق تنوع وحوار لغاتها. من هذه الزاوية الحوارية، تأخذ لغات الأجناس خارج الأدبية داخل الرواية أهمية بالغة، لدرجة أن إدخالها إلى النص الروائي يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية، وإنما في تاريخ اللغة الأدبية بعامة.

وعلى مستوى الدلالة، تعتمد تلك الأجناس المتخللة إلى كسر نوايا الكاتب والحد من سلطته، باستقطاب لغات جديدة إلى الرواية. إذ ينظر إلى هذه اللغات الجديدة، قبل كل شيء على أنها وجهات نظر حاملة لمضامين فكرية، تسعف الرواية على تعدد منظوراتها ورؤاها للعالم.

وقريبا من أشكال الأجناس المخللة، نعتز على أشكال مشابهة لها، يتعلق الأمر بإدخال جميع أنواع الحكم والأقوال الماثورة والعبارات المسكوكة إلى الرواية. ونصل الآن إلى العنصر الثالث، الذي يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو «أقوال الشخصيات».

٣- أقوال الشخصيات:

ويتعلق الأمر بلغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المنولوج. هذا الشكل من إدخال التعدد اللغوي مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة تبعاً لخصائص كل مغاير روائي. فالشخصيات الروائية المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، تستطيع

بفعل أقوالها وتدخلاتها في مسار السرد عن طريق الحوار، أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تعتبر أقوالها وملفوظاتها بالنسبة إليه، إلى حد ما، لغة ثانية. وتمارس أقوال الشخصيات الروائية تأثيرها على خطاب الكاتب، فترصعه بكلمات غريبة، وتنضده ترتيبا، وبذلك تدخل إليه التعدد اللغوي.

ويتم إدخال تنوع اللغات إلى الرواية عن طريق خطابات الشخصيات المباشرة، أي من خلال حواراتها، وتكون خطابات وملفوظات الشخصيات الروائية متناثرة على مجرى طول الخطاب الروائي. وتخلق ما يسميه «باختين» «بالمناطق الخاصة للشخص» وهي «تتكون من أنصاف - خطابات الشخص، ومن مختلف أشكال النقل المستر لكلام الآخرين ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك، سواء كانت هامة، أو غير هامة، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو الوقوف). هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطا، على نحو أو آخر، بصوت الكاتب» (١٣).

هذا الشكل الخاص بأقوال الشخصيات، يؤكد بصورة واضحة، دور الشخصية في تعدد اللغة الروائية، باعتبارها (أي الشخصية) عامل تضديد، لها دائما منطقها الخاصة، ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها. وغالبا ما يمتد تأثير ذلك المنطقة الخاصة إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر للشخصية الروائية، أي أنه يتجاوز الأغراض الذاتية والنفعية للشخصية، ليصب في بؤرة التعدد اللغوي داخل الرواية. يقول «باختين»: «إن تلك المنطقة المحيطة بالشخص الأساسيّة هي، من

الناحية الأسلوبية، أصيلة بعمق: ففيها تهيمن أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوعاً، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار» (١٤)

غير أن ما نلاحظه على «باختين» من خلال حديثه عن شكل «أقوال الشخصيات» كعنصر من عناصر التعدد اللغوي، أنه يحصر هذا الشكل في صيغة الحوار المباشر بين الشخصيات الروائية. لذلك ارتأينا أن نطور شكل «أقوال الشخصيات» بحيث لا يعود يقتصر على حوار الشخصيات. بل يمتد ليشمل خطابات الحلم والهذيان والاستيهام والتذكر والرؤى، وكافة أشكال التلغظات والخطابات التي تضاعف من النبرة الذاتية للكلام. هذه الخطابات تشكل في مجموعها ما نطلق على تسميته «بالخطاب الإنفعالي»؛ ويشمل كافة الخطابات التي تعبر الذات من خلالها عن نفسها.

إن هذا الاستثمار لأشكال الخطاب الإنفعالي، ينهض بوظائف عديدة تمس المظاهر الأسلوبية والدلالية للنص الروائي. إذ تلونه بمقامات كلامية تخرق «نقاء» الشكل الروائي، وأيضاً بنبرات تلفظية توجه إيقاع النص الروائي. فالحلم مثلاً ليس مجرد حالة أو تجربة، لكنه شكل تعبير يخرق لغة السرد ذات البناء المنطقي المحكم، ويفتح فضاء الرواية على عالم الممكنات الإنسانية، والاستيهام والتذكر ينقلان النص الروائي إلى فضاء لغة الطفولة والبوح وتدفقات تيار الوعي.

وفي سياق حديث الناقد الفرنسي «إيف تادييه» عن سمات وبنيات «المحكي الشعري»، يؤكد على أن «الحلم المنتظم في المحكي الشعري ليس عبارة عن جملة

اعتراضية مجانية، إن وضعه، سواء في البداية أو في المركز أو في نهاية الكتاب ليس عرضاً، إنه يؤثر أفقياً وتركيبياً في النص ككل» (١٥)

وقد قام هذا الناقد بإبراز السمات الشكلية الخاصة بمحكي الحلم في نصوص المحكي الشعري للقرن العشرين.

ما يهمنا من هذا الاستشهاد هو التأكيد، على ما يتمتع به خطاب الحلم وكافة أشكال الخطاب الإنفعالي من سمات شكلية وأسلوبية، تدعم الأفق اللغوي والدلالي للرواية.

وننتقل الآن إلى العنصر الرابع من عناصر ادخال وتنظيم التعدد اللغوي داخل الرواية، وهو تنضيد اللغة.

٤- تنضيد اللغة:

من وجهة نظر «باختين» يأخذ تنضيد اللغة شكلين: أولاً تنضيد اللغة إلى أجناس أدبية. وهو ما سبق أن رأيناه في حديثنا عن الأجناس المتخللة. ومن الواضح أن هذه الأجناس بدخولها إلى الرواية، تفقد صفة كونها أنواعاً أدبية مغلقة، إنها تخضع لمحاكاة ساخرة. وتكف عن أن تكون ما كانت عليه قبل أن تدخل إلى الرواية. غير أن هذه الأجناس من جانب آخر أساسي، تحافظ عند دخولها إلى الرواية على مرونتها الدلالية ونسقها الأسلوبية، كما أنها تؤثر أسلوبياً على لغة الرواية. فالأمر إذن، لا يتعلق بلغة، وإنما بحوار لغات.

إلى جانب هذا التنضيد للغة إلى أجناس، هناك تنضيد آخر يختلط به تارة، ويتطابق معه تارة أخرى، وهو التنضيد المهني للغة بالمعنى الواسع: لغة المحامي،

والطبيب والتاجر، والسياسي والمعلم... ويمكن أن نوسع هذا المفهوم، ونقول بأن التنضيد المهني للغة، يشمل كافة أشكال التقاط اللغات واللهجات والروايات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولدة صور اللغات.

وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده، بل هي تفترض أشكالاً من القصديّة. والتأويل، باعتبارها تعبيراً عن وجهات نظر ورؤى للعالم متباينة ومتوترة.

إن ما يهم في هذا التنضيد هو الجانب القصدي، أي الدلالة الغيرية، وقصديّة التنضيد، فليس تركيب اللغة، أي النحو والقواعد، أو ما يسمى في اللسانيات باللسان، هو الذي يتنضد ويتباين. وإنما النوايا والمقاصد والرؤى المضمنة في اللغة هي التي تتنضد، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالجنس والمهن.

داخل المنظورات ومن أجل المتكلمين أنفسهم، تكون لغات الأجناس وروايات المهن قصديّة وكاملة الدلالة.

لأجل ذلك، يلح «باختين» باستمرار على المظهر الغيري الدلالي والتعبري، أي القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الروائية، ولا يولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية في لغات الأجناس والروايات المهنية، لأن التنضيد لا يمكن أن يظهر إلا في حقل تفاعل الأفراد، أي في التواصل الاجتماعي.

هكذا نكون قد عرضنا لأهم الأشكال التي تدخل وتنظم التعدد اللغوي داخل الرواية وهي:

١ - طرائق إبداع صورة اللغة وتشمل التهجين وتعالق اللغات حوارياً، (١٦) والحوارات الخاصة.

٢ - الأجناس المتخلطة.

٣ - أقوال الشخصيات.

٤ - التنضيد الأجناسي والمهني للغة وتتميز هذه الأشكال بتنوعها ومرونتها، كما يمكن أن نعثر داخلها على أشكال فرعية أو صغرى.

٥- الأسلوب الهزلي؛

ويبقى الآن، أن نعرض لشكل آخر من أشكال التعدد اللغوي، يسميه «باختين» بالأسلوب الهزلي. وهو مرتبط بمفاهيم «الرواية الهزلية».

وبحسب «باختين»، فإن التعدد اللغوي تحقق في شكله الأكثر وضوحاً والأكثر أهمية تاريخياً في نصوص الرواية الهزلية، وممثلوها الكلاسيكيون هم «فيلدنج»، «سوليت»، «سترن» و«تاكري» في إنجلترا، و«هيببل» و«جان بول ريشتر» في ألمانيا. ففي الرواية الهزلية الإنجليزية نجد استحضاراً ساخراً (باروديا) لمجموع (تقريباً) مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها. لقد كانت هذه الرواية بمثابة مستودع يضم أشكالاً متنوعة من اللغة الأدبية (لغة البرلمان، والصحف، لغة رجال الأعمال، الأسلوب المتخالف للعملاء، الأسلوب النبيل الانجيلي، لغة المواعظ، ولغات الفئات الاجتماعية...).

وتكمن أهمية الرواية الهزلية أمام هذا التنوع اللغوي، في كونها تمكنت من إيجاد صيغة نوعية، تتمثل أساساً - حسب «باختين» - في اللجوء إلى «اللغة المشتركة» وهي اللغة «التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعاشين في بيئة معينة، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام... أو باعتبارها وجهة النظر والحكم

كيف إذن تتأسس علاقة الكاتب بهذه اللغة المشتركة؟

إن علاقة الكاتب في الرواية الهزلية بهذه اللغة المشتركة، أو لغة الرأي العام، ليست علاقة سكونية أو أحادية الاتجاه. بل تنقسم بالحياة والدينامية. ذلك أن الكاتب يأخذ أكثر من موقع ومنظور في تعامله مع هذه اللغة. فهو قد يبتعد قليلا أو أكثر عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه في موقع خارجي عنها.

كما أنه يستطيع أن يببالغ باروديا في استحضار ملامح وطبقات من تلك «اللغة المشتركة»، كما يمكنه أن يكشف بعنف عن عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه. وفي موقع مغاير يمكن للكاتب أن يتعاطف مع تلك «اللغة المشتركة». وأحيانا يدمج صوته تماما في تلك اللغة.

وبطبيعة الحال، فإن تلك اللغة المشتركة، وقد تعرضت للمحاكاة الساخرة تتغير وتتلون بنبرات جديدة على منطقها الداخلي. ويرتب عن ذلك إدخال بعض التغيرات على بيئتها التركيبية والمعجمية ونبراتها الاجتماعية. وقد قام «باختين» برصد بعض أشكال هذا الإدخال للغات الآخرين في الرواية الهزلية عن طريق بعض التطبيقات، وكشف عن هذه الأشكال:

١ - شكل مستور: ويتعلق بإيراد كلام الآخرين إلى سرد الكاتب، نون الإشارة الواضحة لانتماء هذا الكلام وهذه الأقوال إلى «آخر» انتماء مباشرا أو غير مباشر. وهذا النقل لأقوال الآخرين لا يتعلق بلغة واحدة هي لغة الكاتب، بل يخضع للتضيد الأجناسي والمهني للغة.

٢ - شكل هجين: وهو عبارة عن

ملفوظ ينتمي حسب مؤشرات النحوية والتولييفية إلى متكلم واحد، لكنه يمتزج فيه عمليا، ملفوظان أو طريقتان في الكلام، وأسلوبان في التعبير ومنظوران دلاليان واجتماعيان.

٣ - شكل التعليل الموضوعي المزعوم: يبرز وكأنه أحد أشكال أقوال الآخرين المستترة. هذا الشكل - حسب «باختين» - هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنه أحد مغايرات الشكل الهجين في شكل خطابات غيرية مستترة.

نخلص من تحليلنا للأسلوب الهزلي وطريقة اشتغاله في الرواية الهزلية، إلى أن هذا الأسلوب الهزلي، كعنصر من عناصر إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية يشغل على آلية التضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها. هذا التنوع اللغوي، تعمل عناصره على مستويات مختلفة، تبعاً لما يتوفر عليه هذا الأسلوب الهزلي من إمكانات أسلوبية، تتيح للكاتب أن يتحرك في أكثر من موقع في تعامله مع اللغة. وتتجلى هذه الإمكانيات الأسلوبية التي يوفرها الأسلوب الهزلي، في أشكال الأسلبة والبارودية والتهجين التي يمارسها على اللغات المدخلة إلى الرواية.

هكذا نكون قد عرضنا وحللنا مختلف أشكال وعناصر التعدد اللغوي التي تحدث عنها «باختين» ولم نكتف بالعرض والتحليل، بل حاولنا توسيع وتطوير الوظيفة الإجرائية لبعض المفاهيم الباختينية، لنتفتح على أشكال جديدة وتستوعب خطابات جديدة، لم يتحدث عنها «باختين». وهذا يعني، أننا نؤمن بأن أشكال ووسائل التعدد اللغوي غير مستنفدة، وبالتالي فإن هناك مجالا أو إمكانية دائمة لظهور أشكال ووسائل جديدة بفعل تطور تقنيات

يعيد تأويلها.

٦- تساؤلات نقدية:

الحقيقة أن «باختين»، بقدر ما يقدم لنا تصورا منسجما ومتكاملا لظاهرة التعدد اللغوي، فإن بعض المفاهيم والتصورات، تحتاج - على الرغم من ذلك - إلى مزيد من النقاش والتساؤل. الشيء الذي أشار لدينا مجموعة من التساؤلات والملاحظات النقدية:

١- إن طرح «باختين» لأسلوب الرواية يظل غامضا، إذ يرى أن أسلوب الرواية يتكون من وحدات أسلوبية متنوعة، هذه الوحدات المختلفة تمتزج فيما بينها لتكون «الوحدة الأسلوبية العليا»، أي الأسلوب الفعلي للرواية. ولكن «باختين» لا يوضح لنا طبيعة هذا التمازج، وبالتالي فإن المشكل الرئيسي للتحليل يكمن في كيفية تمازج هذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة، وأيضا في كيفية فرز وروز هذه الوحدات المختلفة لغويا.

٢- تقضي بنا الملاحظة الأولى إلى الملاحظة الثانية. يرى «باختين»، أننا لا يمكن أن نرجع أسلوب الكاتب (الروائي) إلى أي وحدة من هذه الوحدات المكونة لأسلوب الرواية. الشيء الذي يجعل تساؤلنا مشروعاً وهو: أين نعثّر على أسلوب الروائي؟

إذا ما حاولنا البحث في خلفيات هذا الموقف، فإننا نذكر أن «باختين»، لم يعمد إلى الخوض في أسلوب الروائي تحت تأثير وضغط حوارهِ وجدله مع الأسلوبية التقليدية التي تقول بالمطابقة بين المبدع والأسلوب. لذلك ترك هذه القضية جانبا، وانشغل بمسألة الوحدات الأسلوبية المكونة للرواية، معتقدا أن الأهمية التحليلية ينبغي أن تعطى لهذه الوحدات،

الإبداع الروائي، وتحول البنيات الاجتماعية والفكرية. و«باختين» نفسه، يعترف بأنه لم يتناول سوى الأشكال الأكثر أهمية المتصلة بالتعدد اللغوي في الرواية الأوروبية والروسية، مما يعني عدم استنفاد جميع الوسائل والأشكال الممكنة لإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وبالتالي إمكانية اكتشاف أشكال جديدة في الثقافات غير الأوروبية. من هذه الزاوية، فإن الأشكال التي استخلصها «باختين» تظل نسبية ومرتبطة بنصوص معينة لها سياقها التداولي الخاص. وهذا يعني أيضا أنها قابلة للتطوير في ثقافات أخرى.

من هذا المنظور تبرز إمكانات التعدد اللغوي في الرواية. إن هذه الوسائل المتاحة للروائي، تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة في الحياة اليومية أو في مجالات الفنون الأخرى. وهي أيضا وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحدث اللغات والخطابات المستحدثة، الشيء الذي يجعلنا نقر مع «جون كابريراس» أن الرواية تستطيع أن تستخدم جميع أجناس الخطاب، وبالأخص أغلب لغات مجتمع في عصر معين» (١٨)

وجميع هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي، تؤثر على تنسيب الوعي اللغوي وأيضا تنسيب المقاصد الدلالية، وبطبيعة الحال، يكتسب التعدد اللغوي في الرواية خلفية اجتماعية، لأنه دائما مشخص داخل شخصيات روائية بينها خلافات وتناقضات في وجهات النظر حول العالم. لذلك فإننا نلح على المظهر الدلالي لهذا التعدد اللغوي، لأن هذه التناقضات بين رؤى الشخصيات ومواقفها الاجتماعية، تكون منبعثة أساسا من تعدد لغوي اجتماعي هو الذي

لا لأسلوب الروائي، وكان مجرد البحث في أسلوب الروائي، يؤدي بالضرورة إلى السقوط في مفاهيم الأسلوبية التقليدية. إن هذا التعليل يبدو لنا غير مقنع، ذلك أن استبعاد أسلوب الروائي، لا يحل المشكلة، بل يغييه من أساسه، ويجعل أي نظرية أسلوبية للرواية، مثل ذلك البناء أو السقف الذي تنقسه لبنة في زاوية ما.

لقد سبق القول أن الرواية تتكون من وحدات أسلوبية متنوعة ومختلفة لسانيا. هذه الوحدات تنظم في إطار وحدة أسلوبية عليها، هي الأسلوب الفعلي للرواية.

إن هذه الوحدة الأسلوبية العليا، بحكم وظيفتها التنظيمية والتنسيقية لهذه الوحدات المتعددة، فإنها لا تقوم بهذه الوظيفة التنظيمية من تلقاء نفسها. بل لا بد لها من منظم يسند إليها آلية التنظيم والمزج بين اللغات، هذا المنظم هو الروائي. وبالتالي يمكننا أن نخلص إلى أن أسلوب الروائي يظهر في هذه الوحدة الأسلوبية العليا، أي في طريقة تنظيم هذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة، حتى يضيء على عمله الروائي طابع التناسق والانسجام.

وهذا الموقع الذي يوجد فيه الروائي، هو الذي اصطلاحنا على تسميته بالمرکز اللغوي والإيديولوجي. وتبعا لهذا المركز يختلف الروائيون، وتباين أشكال نسجهم وصوغهم لأسلوبهم الروائي.

٣ — يربط «باختين» التعدد اللغوي بطبيعة الشخصيات داخل الرواية. فكلما تباينت رؤاها وخلفياتها الاجتماعية، استدعى ذلك التباين تنوعا في اللغات والاساليب.

يترتب عن هذا الربط مشكل يطرح في حالة وجود تشابه تام بين شخصيتين أو

مجموعة من الشخصيات، أو ما يسميه «غليب هامون» «بالشخصيات المترادفة». (١٩) كيف يمكن التمييز بين لغات هذه الشخصيات؟ وهل بالضرورة أن ينوع الروائي في لغات هذه الشخصيات بالرغم من تشابهها وتراصفها؟ وهل هذا التشابه يقلص من زخم التعدد اللغوي؟

(١) — ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ترجمة محمد براءة، دار الأمان، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ص: ٨٩

(٢) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»، ص. ٩٠.

(٣) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ٩٢.

(٤) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ٩٢.

(٥) د. محمد مفتاح «مجهول البيان» دار توبقال، ط. الأولى ١٩٩٠، ص. ١٢

(٦) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١٠٨.

(٧) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١٠٩.

(٨) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١١١.

(٩) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١١٢.

(١٠) نقلا عن محمد براءة، مجلة «فصول»، المجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٢، ص. ٢٢

(١١) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١١٣.

(١٢) ميلان كونديرا: «فن الرواية» ترجمة د. بد الدين عروكي، مجلة «العرب والفكر العالمي» العدد ١٥/١٦ خريف ١٩٩١، ص. ٣٢/٣١.

(١٣) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»

ص. ٧٤

(١٤) ميخائيل باختين: «الخطاب

الروائي» ص. ٧٨

JEAN -YVES TADIE: "LE RECIT (١٥)

POETIQUE", P-U-F 1ere ED. 1978, P:170

(١٦) بخصوص الحوارية، تراجع دراستنا

«الحوارية الروائية» (٢٩) مجلة «البيان»

العدد ٤٠٣ نوفمبر ١٩٩٥ الكويت.

(١٧) ميخائيل باختين: «الخطاب

الروائي» ص. ٦٣ - ٦٤

(١٨) جون كابيرياس: «محاولة في

تصنيف الرواية، ترجمة، مجلة العرب والفكر

العالمي، العددان ١٥ و١٦، خريف ١٩٩١،

ص. ٥٦

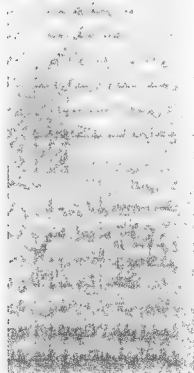
(١٩) فيليب هامون: «سميولوجية

الشخصيات الروائية»، ترجمة سعيد بكنراد،

دار الكلام، ط. الأولى ١٩٩٠، ص. ٣٦.

اشكالية الدلالة وحدود التقبل

○ خمرة حمر العين / الجزائر



أ. المعنى ومعنى النص

المعنى في إطاره الثقافي، أو كما يسميه تودوروف بـ «المعنى الثقافي» في مقابل المعنى اللغوي للكلمة بحيث تقتزن بالكلمات الأصلية معان جديدة، وتأتي هذه المعاني نتيجة للإحاديث المتكررة بين المعنى اللغوي والسياق الثقافي (٢). وبين الظهور والكمن، والواقع والإمكان، تبقى إشكالية المعنى لا تتجلى في مستوى معرفي محدد، وإنما في مستويات مختلفة، منها، ما ينزع إلى الجانب الهرمنيوطيقي، ومنها ما يرتبط بالجانب المعجمي أو الدلالي.

غير أن أهمية المعنى في الممارسة الإبداعية، تكمن في التساؤل عن كيفية أداء المعاني لوظائفها في النصوص الأدبية بحيث تتجلى هذه الكيفية في الاستعمال: أي كيف يمارس المعنى وجوده في النص؟ إن الأسطة ليست بريئة دائماً. ومع ذلك سنحاول إضاءة جوانب من المعنى في علاقاته بالمرجع، والأنا، والواقع. يرى سامي أدهم أن «الصراع في النص هو بين المعنى المثالي والمرجع، فالمعنى يؤطر النص، والمرجع السوقي ينتسب لأنطولوجيا النص، فهدف النص الدائم هو تقريب المعنى من المرجع الواقعي، وهنا تكمن المفارقة ويندس المستحيل» (٣). إن واقعية المعنى لا تتعارض مع النص ولكنها تتراجع لصالح المثال:



أما فريج "Gottlob Frege" فيفرق بين المعنى (Sens) والمرجع، ويعتقد بأن المعنى

لقد أسدت الدراسات المعاصرة توجهات معرفية عميقة التصور في مشهدها النقدي، وذلك بالتنوع الشديد والمكثف. ومثل هذا التنوع تفرضه التعقيدات الناجمة عن الخطاب الإبداعي، الذي يخلق نظامه التشفيري من الرموز وليس من القرائن والمؤشرات، كما هو الحال في الخطاب اليومي بوصفه حاملاً لعلامات مشفرة. وتقودنا هذه التعقيدات إلى المحمول النصي أو الملفوظ الإبداعي في تداخلاته والتباساته، على اعتبار أنه محمول دلالي تتجاوز انساقه المواقع المعجمية إلى صميم الدلالة المعنى ذلك بأن الدلالة تتعلق بالمعنى، أما الإشارة فتشير إلى موجود كائن. الأولى تمس التصورات وعلائق الذهن والثانية ترتبط بالمشار إليه في علاقاته اللغوية. وتبعاً لذلك تكون اللغة أداة للإشارة، والدلالة أداة للتصور وهنا تكون علاقة الإشارة هي إذن علاقة لغوية. غير أن الذي يهم هو «العلاقة المنطقية المحضة للدلالة التي تكون بين التصور وما ليس بالتصور، أي ما «يوصف» بواسطة التصور. ففي القضية التي توجد فيها علاقة دالة بين التصور وما يدل عليه التصور، تكون القضية تخص ليس التصور ذاته، لكن ما تدل عليه القضية. ويقول آخر فالتصور هو الأداة التي تسمح للقضية بأن تتكلم ببساطة عن بعض الموجودات» (١).

يكون المعنى إذن - بحسب هذا التصور - افتراضياً في طروح مواضيعه الدالة التي لا يظهر إلا من خلالها. وهذا يعني أن كل افتراض هو عبارة عن رسالة خلفية لقيمة المتغير عبر فضاء النص. لذلك فإننا هنا أمام إشكالية «المرجعية» التي تؤكد ثبات

والتصورات. وهو افتراضي، وكامن، ومتعدد، وجوهري. ولذلك سعت القراءة الحداثية من اللغة البارتية إلى الصيغة الهيرمينوتيقية إلى استقراء هذا الكمون، والخوض في هذا الاحتمال، فكيف يخلق الخطاب الشعري موضوعاته؟ وكيف يتلقى القارئ بتوقعاته، احتمالية واردة، والتباسات غير مدركة وخبايا منطقية توحى ولا تشير.

بـ النص وفعالية التلقي

إن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه، أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يتمس تحقيقه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه.

إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة، والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص، وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى تجعل من النص - في إسقاطاته - صورة للمختلج الاحتمالي: وهو ما يميز هذا النص عن ذلك، عبر تفوقه على المالكوف.

غير أن التساؤل الجوهري الذي يعترض كل مثلق هو كيف تشكل القراءة وعيا بالنص إن هي استبعدت المرجع السياقي بأبعاده المختلفة وانصبت على تصورات القارئ؟ ثم كيف تخلف الصورة الاحتمالية صورة تعاقبية لها قابلية التأويل؟ وهل وجود النص ينعكس

يتمثل في كيفية إعطاء المرجع، والمرجع هو الشيء الذي ترجع إليه العبارة (٤) وهذا يدل على أن المعنى واحد غير أن طرائق استيعابه تختلف ويستلزم أن:

_____ المعنى..... مختلف في زمنين مختلفين.

- المعنى..... مختلف في ذهن واحد في زمنين مختلفين أو في زمن واحد.

- المعنى..... واحد لم يتغير.

لكن الاسقاطات والصور التي نسقطها عليه هي التي تتغير، وتكسبه بالتالي دلالات مختلفة.

الحادثة إذن لا تبحث في النص، وإنما في الصورة التي ننجزها، أو المعنى الذي نسقطه عليه. فعلى القارئ أن يدرك بأن النص هو غير الصورة التي هو عليها في واقعه.

هناك إذن: النص + الصورة أو المعنى الذي ينجزه القارئ حول هذا النص (فعل القراءة)، يتوسطها معبر رمزي لا يكون وجود المعنى المحتمل إلا من خلال هذا المعبر الدلالي.

لمزيد من التوضيح نورد هذه الرسوم.



وعلى القارئ أن يدرك بأن «المعنى ليس هو ما يدل عليه النص، بل هو كائن معلق بين النص ومرجعه: أي أن النص هو الكائن الموضوعي اللغوي الرمزي الذي يحايثه المعنى والذي يكون حالة ضرورية لانوجاد المعنى» (٥). فالمعنى هو مجموع الكليات المحتملة،

على وجود معنى عديم الاحتمال؟.

الواقع أن القراءة تحدث عندما تحدث هزة ما، في المستقبل. وتفاعل القراءة في النص فعلها المتغير عندما يتجاوز القارئ السياق اللغوي والمرجعي والدلالي الذي وضع فيه إلى احتلال الحيز المفقود في أفق التلقي، واستحضار المتصور الذهني الغائب عبر التذكر، واستئناف عملية البحث والتساؤل التي لا تشدك إلى يقين ثابت، بل تزعزع فيك كل يقين، وتحيلك إلى إفشاءات إيجابية، وإمكانات دلالية يتجلى من خلالها النص كافتراض يستجيب لقراءات متعددة تنقلت من أي شرط مسبق.

والحدث بوصفها فعلا تواصليا إبداعيا، لا يمكن أن تفصل بين المتخيل والواقعي، أو الذاتي والموضوعي، أو الذاكري والأني بل هي تمزج بين كل ذلك في انصهار رؤيوي، يرى في النص كونا تتداخل فيه العلائق بين اللغة والذات.

وهنا يصادفنا تساؤل آخر وهو: من أين يستمد القارئ جهازه المعرفي/التقبلي الذي من خلاله يتلقى النصوص؟ «إن العلاقة التي تربط القارئ بالنص ليست منتظمة داخل النص وعلى القارئ تجميعها وإعادة تركيبها» (٦) وهذا اللانظام واللاتناسق في صد المختلف، وجمع المؤلف هو الذي يوشك أن يحدد طبيعة التلقي الجمالي، كما أنه يخلق أكثر من إمكانية للتواصل، يكون مصدرها البحث عن الغائب في النص.

وهكذا فإن فعالية القراءة تكمن في الاكتناه، كما أن جوهر جمالية التقبل يكمن في كونها لا تبحث في النص عن المقول الحر في الدال، وإنما تحفز القارئ على الكشف عن السامق ببحث يستند الفهم لديه على ما لم يذكر في كينونته

المنقلة المنزاحة نحو الأعرق الخفي، بينما يظل المذكور مجرد إحالة تحجبنا عن المعنى المختبئ.

ونعتقد أن النص مشروع استجابة حميمية والقارئ مبدع ثان. وهذا ما أدركه أيزر N. ISER الذي رأى بأن النص يحدد إلى حد بعيد استجابة القارئ الذي هو أمام تخومات، وفجوات، أمام فراغ هو بصدد ملئه أما هانز فيري بأن النص هو الذي يمدنا بالمؤثر المعين والقارئ هو الذي يقوم باستكمال العملية (٧) هذا التداخل أو التفاعل بين النص والقارئ هو ما يشكل حقل الرؤيا التأملية الشاملة التي تميز حدود القراءة وتكشف عن حدود الفهم والتقبل لدى القارئ. «ومن هنا لا يمكن أن يتساوى أي نص مع هذا الشيء المتخيل، ولا يشكل منه إلا جانبا واحدا، وهذا الشيء ذاته هو نتيجة علاقة

متداخلة والفراغات هي التي تنظم بنية هذه العلاقة وتتحكم فيها إلى حد كبير» (٨) كذلك يولد النص من خلال القراءة. إذ هي التي تحول إلى دلالة، والنص في أثناء ذلك يمد القارئ بأسه الجمالي الخفي، وعلى القارئ الكشف عن اختباءات المعنى، فالنص لا يقدم نفسه مفتوحا بل هو محض علامة، يكتمن في داخلها العمق الدلالي الذي يتعين على المتلقي اكتشافه وتعميقه، وبالتالي تفكيكه. ويشترط في المتلقي المعرفة الفورية، والمقاربة الجمالية.

وهكذا فقد فتحت نظرية التقبل الجمالية أفقا لصالح النص المفترض أو المحتمل، بحيث تأخذ بعين الاعتبار مختلف التصورات التأويلية في بحثها عن القدرات التعبيرية التي لا تتجلى في مظهراتها اللغوية إلا كلمات تخفي وراءها عالما من الدلالات يمكن لفعالية

الفهم التواصلـ بوصفه فعلا إبداعيا ـ
تفجيرها «فنظرية التلقي لم تعد تنطلق من
التأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة
لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث
تنبنى النظرية الجديدة على تلقيات النص
التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائقي
بين هذه التلقيات وبين النص» (٩) بحيث
يتحدد الفهم لدى القارئ من مبادئ
التفسير التقليدي إلى صهر التلقيات قصد
إغناء أفقه التقبلي.

وانطلاقا من هذه المعطيات فإنه يجب
تجاوز معرفة النص في شكله اللغوي، كما
يستلزم النظر إليه في علاقاته بالانساق
الانصية، والسياقات المختلفة «ولا يعني
هذا أن النص يقتقد أية إحالة، إذ من مهمة
القراءة، من حيث هي تأويل، أن تعطي
للإحالة واقعيته. وأقل ما يقال إن النص
يبقى في حالة إرجاء، وتبقى الإحالة
مؤجلة، وكأن النص معلق «في الهواء»
خارج العالم أو دون عالم (١٠) فالإحالة
المؤجلة هي مرفأ للقارئ، ومساحة
للتلقي.

عندما نضع النص في مواجهة العالم
يعني أننا حولناه إلى دلالة، وهذا يكفي
لنقله من حيز الوجود بالقوة إلى حيز
الوجود بالفعل. غير أن هذه الفعالية لا
تكمُن في جوهر النص كدلالة. وإنما في
كونه في حاجة إلى اكتماله (الإحالة)
وبالمقابل فإن ذلك لا يعني مطلقا نقصا في
جماليته النص. وإن القراءة تعني
التصويب، بل تعني تفجير الطاقة الإيحائية
التي يمتلكها النص من حيث كونه مجالا
للتأويل والتفكيك «ذلك أن المنطق الذي
يحكم النص ليس منطقا شاملا يستهدف
تحديد معناه الدلالي ولكنه منطق مجازي
يحيا بوفرة الكنايات (١١).

يحتل القارئ موقعا في النص ثم يخلق

بواسطته أفقا للتلقي كي يستجيب للمنتج
المتحقق أو الناتج المحتمل المنبثق عن فعل
القراءة الذي يقرب من الفعل الرياضي في
بحثه عن الانزياحات والانصرافات
النصية التي تلتحم في شكل متتالية على
اعتبار «أن القراءة في حقيقتها، نشاط
فكري / لغوي مولد للتباين ومنتج
للاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عما
تريد ببيانها، وتختلف بذاتها عما تريد
قراءته» (١٢) وعلى ضوء هذا التمايز بين
القول والمقول تتجلى فاعلية التلقي في
اهتمامها بالناتج الجمالي الذي تفرزه
عملية التقبل، التي لا تتعامل مع النص
كمعلوم مدرك، وإنما كمتصور ذهني
غائب تعمل على استحضاره وفض
مجهوليته ـ وانطلاقا من ذلك «فإن
الموضوع الحقيقي للبحث في التلقي يتكون
من عمليات التلقي أو من التلقيات نفسها،
بحيث يجب تقسيم التلقي إلى مراحل هي:
عملية التلقي، وناتج التلقي، وتأثير
التلقي» (١٣)

تؤكد نظرية التلقي على القارئ
الضمني بحيث يؤلف المبدع نصوصه وفي
تصوره نموذجا لقارئ قبلي يشارك معه
في الرؤية، وقد يختلف باختلاف القراء
وخبراتهم القرائية وما يتمتعون به من
تفاوت في الإمكانات التأويلية.

من هنا تخلق القراءة فضاء حواريا بين
الأنس القارئة والذات المقروءة قصد
استكشاف المسكوت عنه أو اللاقول
وبعته إلى الوجود بمعناه الواقعي من
حيث كونها تتعامل مع النص كـ «دال»
منتج لعدة دلالات محتملة أو بوصفه
ناتجا ممكنا، أو موضوعا جماليا يفرزه
الوعي التواصلـ في اعتناكه بحالة الخلق
الإبداعية المتفردة. ومن ثمة فإن القراءة
التقبيلية لا يمكن أن تلازم في مختلف

اعتبار أن استكشاف «الابستمية» (فوكو) المعرفية وثوابتها في قراءة النص ليس هو الهدف الرئيسي للنص، فالهدف هو اختراق النصوص ذاتها واختراق الخطاب الذي يحجب الرؤية الصحيحة. (١٥)

كيف نتصور إذن مستقبل النقد العربي أمام هذا الوعي النقدي المستجد على الدوام؟

إن مخاض الانفتاح على أفق نقدي جديد لم يأت دفعة واحدة، وإنما اقتضى سبلا من التحديات، والوثب على المألوف، ودعا أيضا إلى تحقيق تفاعل رؤيوي بين حركية النقد وقضاء الإبداع، تفاعلا توليديا أفضى على النص مزيدا من الدلالات والرؤى.

وجدير بهذه الرؤية أن ترفض النظرة القديمة للأشكال التعبيرية، وأن تمثل رؤياوية المبدع من خلال تمثيلها للمضمون الإنساني، وتجديد «الدال» في شكل المضمون من المعنى السائد وشحنه بدلالات جوهرية تجعل منه كيانا تعبيريا لا ينفصل عن المعنى الجوهري، على اعتبار أن أبرز مبادئ الحركة الشعرية الحديثة حرية الابتكار التي تمنح النص شعريته من حيث الاندماج الكلي لمختلف الألوان والإيقاعات عبر انصهار وجدان الذات ولغتها التعبيرية.

ولما كان «الكلام على الكلام صعب» (*) فقد أصبحت من مشكلات الناقد مواجهة النص بلغة تضيئه، غير أن الثورة النقدية الحديثة ليست مجرد مسألة قاموس لغوي بقدر ما هي إشكالية وعي أو «بنية وعي»، ولذلك فإن الرفض لا يمس الأشكال والمعايير وحسب، ولكنه يمس أيضا بنية الفكر والمعادلات الفكرية، الأمر الذي أفضى بالوعي النقدي الجديد

تحولاتها صورة مطابقة لفعالها، بل هي تسعى إلى خلق فهم استقرائي يحققه «المتقبل المبدع» الذي لا يكتفي بالانفعالات الانطباعية أو الاستجابات السطحية، وإنما ينطلق من رؤية تأملية شاملة تستند إلى منظور تأويلي- تحليلي. وهكذا يكون التلقي الأدبي في نهاية التحليل هو تجربة الإنتاج السيميائي لتشكيل نوعي جديد. والفن لا يعانق الحياة - إذا جاز التعبير - إلا بواسطة هذا التشكيل (١٤).

وبذلك تأتي جل القراءات النقدية الجديدة انعكاسا لراهن الوعي التفكيكي الذي لا يلتصق ببنية التركيبية، إلا في ظل التحولات المكتسبة من واقع التعددية، ونقد المعقولة وهذا ما يبرر نزوع الفكر إلى التوصل المستمر، ومن ثمة نقد إجراءات التأمل التقليدية بانفتاح المفاهيم على أبعاد تأملية مغايرة تنحو باتجاه المنطق التأويلي الذي لا يبحث عن كينونة الأشياء فيما يرتبط بها من الأسباب الخارجية، وإنما هي تسعى إلى مساءلة أنظمتها الداخلية.

إن تعدد مستويات القراءة الحديثة مرهون بتعدد المفاهيم والرؤى في مواكبتها لشروط الاستجابة التقبلية، وإمكاناتها التأويلية أمام إشارات النص واحتمالاته. ومن ثم فهي تجزم على أن النص ليس نظاما مقلدا، وإنما هو «دال» تسهم في خلقه وإنتاجه، فعالية الفهم الاستقرائي بوصفها فعلا توصيليا لمعنى ما، أو تحديده، أو حتى استكشافه وإنما هي عملية حفر أو بحث في المعنى. لذلك فإن التفكيكية لم تعلن نفسها بديلا للتحليل وإنما أكدت على التعددية التي تجعل النص يتوالد باستمرار، والقراءة تتفكك دون أن تصل إلى معنى محدد، على

وأدرجوه ضمن مسار منهجي، يقع في نقطة وسيطة بين الفلسفة والحضارة، (١٧) سعيا منهم لتمرس الملكة النقدية والذهن التحليلي الذي يخضع الصيغ والخطابات إلى مختلف سبل الكشف والاستقراء.

ولعل أولى تجليات النقد العربي الحديث هي الانتقال من المرحلة الوصفية / التفسيرية إلى التأمل الحديسي في صورة تساؤل مستمر يجعل من التعبير نشاطا وأسا له، ومن التفكير تحقيقا لهذا الفعل. ولعل ذلك ما يقود الخطاب الشعري الحديث إلى الثورة باستمرار على الذاكرة الجمالية نحو تكريس الكون الجمالي. فلم تعد القصيدة بناء شعريا متناسقا بل أضحت فضاء دلاليا لامتناهيا، يستبق اللحظة ولا يقولها، يستلهم الأشياء ولا يسميها «يومئذ أصبح على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء، أن يحمل قلق الإنسان وخيبته وشكوكه وتناقضات حياته، أن يكون نبي عصره» (١٨) لكننا نخشى أمام جموح التجربة في الخلق والتكوين وتخطيها حدود المألوف، من ضياع المعنى بين انفتاح النص وكثافته، وحدود التقبل الذي لا يستقر النص وإنما يتقبله وحسب، ومن ثم تعارض الاستجابة مع النص، لأن القارئ العربي مازال يقرأ على ضوء النظرة السطحية غير المتعمقة، وليس وفق رؤية تأويلية - تفكيكية نابعة من قناعة إبستمولوجية، وتوجيه ذوقي، وتهيئ نفسي، وثقافة جمالية تعيد بلبله النص وخلقه من جديد.

ولا شك في أن غياب مثل هذا الحس النقدي بمعناه التفكيكي من شأنه أن يسيء إلى حركية الحداثة - بوصفها مشروع رؤيا مستقبلية - وذلك حين

إلى تجاوز الموروث اللغوي نحو عمق النسيج النصي من الداخل في تشاكلاته، وتمائل إيقاعاته، وتداخل البنَى والتراكيب، والصور والمفردات وما تحدثه من فاعلية جمالية تتوسل حركيتها من تصاعد جدلية الداخل والخارج، والراهن والممكن، والمراجع والذات، وتبعاً لذلك فإن المحاولة النقدية المعاصرة تختزل هذه الأبعاد مجتمعة ومنفردة لا من حيث وجودها كمحض تعبيرى وحسب، وإنما من حيث اندماج خصائصها بوصفها الوجه الآخر لرفض الثنائيات التي تفصل الواقع عن حقيقته، والنص عن حركيته، ومن ثمة «دعي الناقدين إلى تفسيراتهم الماورائي والوطنى والاجتماعى، واستكشاف البنَى والدلالات والصور التي لم تعتمد على المقارنة والتشبيه، بل أصبحت جزءاً من حركة الكتابة وإيقاعها العميق» (١٦). ولعل من سمات التعددية والاحتمالية وأكثرها تجلياً هو بروز مفهوم الكتابة الذي يختزل الأزمنة والتنوعات والأشكال الإبداعية.

لقد تجاوز النقد الحديث حدود الوعي المطابق إلى إمكان تصور بناء نقدي مغاير أكثر أصالة، وأعمق إدراكاً للواقع وللعصر إذ معنى أن تكون ناقداً يجب الإحاطة بمنظومة الأفكار، وتلاقح المفاهيم التي تتحكم بوعي المجتمعات، وخرق ثابت معاييرها، وتصوراتها. لأن الإشكالية في النقد الحديث اتخذت أكثر من منحى أو تمثلت في أكثر من بعد. فلم تعد إشكالية قاموس لغوي نرفضه أو نشور عليه، ولا حتى إشكالية معادلات فكرية ورؤى يومية نستلهمها ونعيد صياغتها، بل تجاوزت ذلك إلى استكشاف المصطلح المعاصر «والنقاد الذين بلوروا رؤى متكاملة نجحوا في القبض على المصطلح الجديد،

بالذات» (٢١)، ومثل هذه النظرة لا تؤمن بأفق انتظار المتلقي كما أنها تلغي أيضا عمق الحافة الجمالية التي تحمل أكثر من دلالة وتحضن أكثر من بعد. وبالتالي فهو لا يريد للقارئ أن يخلق أفق تلقية، وإنما يسعى إلى أن يطابق حالته الشعورية مع النص وفق تشكيل فضاء تقبلي إيحائي «يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لابعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرًا وشكل جوهر» (٢٢).

ما من شك في أن القارئ هو الذي يبعث النص إلى الوجود ويحوّله إلى دلالة، وذلك حين يتمثل موقف الكاشف.

وقد أدرك النقد الحديث هذا الكشف حينما وعى بأن القراءة التفكيرية هي عملية حفر في العمق الماورائي للنص. بينما ظلت مهمة التوصيل في النقد العربي رهينة التجربة اللغوية والانفعالية التي يتنازعها السواقم، والمرجع، والذات واكتفت برفض الذاكرة الشعورية دون أن تمنح نفسها إمكانية تجدد مفارقة تتجاوز حدود التلقي المألوفة.

وإذا كانت الحداثة قد صهرت التعارض المرجعي بين الدلالية الإبلاغية (الإفهام) والدلالية التعبيرية (الاطراب) في بنية نصية تقيم نظامًا لا ينتمي إلى المعنى الأحادي فإن الأنا القارئة هي وحدها التي تملك إمكانية تأويلها «إذ القارئ هو الذي يخرج بالآخر من حيز الوجود بالقوة، إلى حيز الوجود بالفعل» (٢٣) ومثل هذا الطرح لا ينبغي له أن يصرفنا عن تساؤل جوهرى لامناص منه يتعلق بكيفية قراءة الأثر الذي خاض فيه التأمل النقدي منذ أرسطو إلى بارت وكريستيفا وغيرهما ذلك أن النص ليس نظامًا مغلقًا كما تزعم البنيوية، وإنما هو

تنتهي القراءة النقدية إلى المكرور من العلائق والدلالات في طبائعها المألوفة، دون أن تعي طبيعتها الجدلية مما يؤدي - بالتاكيد - إلى الوقوع في الخلط بين المنهج والرؤيا، والمعنى والدلالة، والخيال والتوهم، والإبداع والتداعي، إذ «لم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصًا بلا حدود، شكلًا لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها، يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول، وتختفي سلطة الكتابة في لا سلطة هذا الشكل الفامض والجديد من الكتابة» (١٩) وعلى القارئ أن يواجه سؤال المعنى بتعميقه وتقريبه من دلالته الرمزية على اعتبار أن النص هو غير صورته الحقيقية القائمة في ذهن المتلقي الذي لا يستجيب لشفراته وأيقوناته، وإنما يقوم بإعادة إنتاجها.

أمام هذا المد، يبرز تساؤل جذري ليس في نيته اختزال التفاصيل: كيف نصل النص بالقارئ؟ وكيف نصل القارئ بالنص؟

إن الشعر تواصل مع الغور الإنساني المركز في العقل الباطن أو الواعية الخفية بما تمتلكه من قدرة على استجلاء وظائف اللغة، وفهم تجلياتها الأكثر تعقيدًا وإحياء، ولعل هذا ما جعل سعيد عقل يعتقد بأن «اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الواعي» (٢٠). ومن ثمة فإن مسألة التوصيل لديه لا تنفصل عن ماهية الوعي الباطن الذي يعتبره ملهم الحالة الشعرية ويتجلى ذلك من خلال تساؤله: «الحالة الشعرية كيف نقلها إلى المتلقي؟... نقل الشعر إذن يقتضي تعطيل الوعي في القارئ وأن أخلق فيه جوهرًا أشبه بالموسيقى وأخلعه على شاكلته

مشاركة فعالة من القارئ في خلق أسرارها وفق ما يتمتع به من خبرة جمالية، وإلمام بالموروث الحضاري والجمالي للنص على اعتبار أن مختلف أشكال الفنون والآداب تحمل شفرات ذاكرية يجب الاطلاع عليها من خلال استجابة النصوص لها. ويبقى في إمكانية المتلقي الإلمام بهذه الشفرات وما يفترضه النص من إثراء معنوي ودلالي متميز.

وقد أبدى النقد العربي الحديث موقفا إزاء هذه الأشكال المتنوعة من القراءات مثل الشرح والتعليق، والفهم والتفسير، والتفكيك والتأويل والتي تدعي في مجملها قراءة حدثية تتجاوز حدود النص إلى عمقه الدلالي وهذا طموح مشروع طالما أن سؤال الحادثة هو سؤال الالتباس والإبهام. والنشاط القرآني لا ينزع إلى يقين أو حكم وإنما من طبيعته اختراق الدال النصي بغية إنتاج المعنى الخفي واستحضار الدلالة الغائبة.

وطبقا لهذا الرأي فإن القراءة بوصفها تصورا جديدا بإمكانها أن تستثمر الحاضر/ الغائب الدلالي، وبمقدورها إنتاج لغة جديدة تمكن القارئ من المعرفة الغورية بالنص وتقربه من مسافة الغياب والغموض.

واستنادا إلى هذا الأفق النظري، فإن خلاصة الوعي الإنساني لا تنجم عن طموح تفرزه الذهنيات المؤسسة أو المجردة، وإنما تتدرج ضمن عمليات تبليغية وتقبلية تعطي الأولوية لجديلية السؤال والجواب.

ومن ثمة فإن الأثر في تصور القارئ غالبا ما يكتنفه الغموض والإبهام، مما يثير لديه الرغبة في الاكتشاف، فالنص يبرز عندما يبدأ المبدع والقارئ كلاهما في مداعبة الدال.

فضاء مسكون بالاحتمال والتعدد والاختلاف ويوجد في شكل احتمال مرجأ يحيل على فرضيات تستدعي جملة من التساؤلات والتصورات تقع في فضاءات من الإمكانيات التأويلية من حيث «إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر والأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فترد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم» (٢٤) حيث يفتح النص شهيته لإغراء السؤال عن طريق استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه. في حين يجب أن نفرق بين النص بما هو علامة مادية، والنص بوصفه متصورا ذهنيا جماليا في مخيلة القارئ وقد يميز يوس Robert Yous بين النص الأدبي من حيث هو «علامة ملموسة» والموضوع الجمالي مجسدا في وعي القارئ بالجمال أثناء القراءة» (٢٥)، ومن ثمة فإن حضور النص «الدال» وغياب النص «المدلول» يتطلب من القارئ أن يستكشف - استنادا إلى ترسب الخبرات القرائية لديه - المدلول النصي بوصفه ذلك المتصور الذهني القائب.

وبين الحضور والغياب يحاول القارئ الوصول إلى حالة افتراض يتشكل في مناحها أفقه التقبلي المبني أساسا على متعة جمالية متوقعة ومحتملة «تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع. والثانية غريبة بالنسبة للمتعة الجمالية إذ تتضمن اتخاذ موقف يوطر وجود الموضوع ويجعله جماليا» (٢٦). فالقراءة وفق هذا المنظور لا تخضع لمنطق الحكم المعيارية، وإنما لموقف التأمل الرؤيوي الذي لا يخضع خضوعا مباشرا للنص ولكنه يبحث عما يخلق منه جمالية ما. وهو ما يتعارض مع التأمل الذاتي بخاصة وأن النص يتطلب

بيد أن كثيرا من القراءات المعاصرة لا تميز بين أشكال التلقي السائدة كالفهم والتفسير، والتأويل. فحيث يسعى الفهم إلى منح النص معنى، ويطالب التفسير بإيضاحه وإيضاله، فإن التأويل يبادر إلى تقجير النص وتفتيته «ولهذا لا يستجيب النص للتفسير، وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار. وتعددية النص لا تعتمد على إبهامه أو غموض محتواه وإنما على اتساع مجاله الإشاري» (٢٧). فالتفسير والفهم لا يضيئان النص، ولا يضيفان إليه شيئا بل يبددانه، في حين هو كائن متعدد يحيا بفيضه الدلالي.

ومع تطوره أصبح النقد الغربي الحديث مسكونا بهاجس التأسيس لانفتاح المعرفي / الاختلاقي، والمعرفي / التفكير من طريق تخليص الوعي النقدي من آليات الضبط الذاتي والميتافيزيقي. ووصله بالعقل الفلسفي التواصل، وفق استراتيجية نقدية تبحث في أسرار الخفي، مما أفضى إلى تنوع المدارس وغرائبية المصطلح، وتدقق المفاهيم.

وفي خضم هذه التعددية والاختلافية، يبحث سؤال النقد العربي الحديث عن وجهه الآخر، سعيا منه إلى تمثل موقف مغاير، وإنجاز تصوري نقدي جديد.



١- سامي أدوم: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن / النص الفسحة المضيفة) دار كتابات ط، ١٩٩٤.

٢- ينظر: تودوروف: المعنى والنظرية الأدبية، مقال في مجلة كتابات معاصرة

ع ١٩٩١، ٩٤، ص ٥٣.

٣- سامي أدوم: ما بعد الحداثة، ص ١٥٣.

٤- ينظر: جورج دميان: نظرية المرجع في الألسنية / الفكر العربي المعاصر، ع ٢٥ سنة ٨٣، ص ٢٣.

٥- د / سامي أدوم: ما بعد الحداثة، ص ١٣٥.

٦- ينظر: وولف غانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ: تر: الجبالي الكدية، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع ٧ / ١٩٩٢، ص ٩.

٧- ينظر: فاضل تامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة / الفكر العربي المعاصر ٤٨ / ٤٩ سنة ١٩٨٨، ص ٨٩.

٨- فولفغانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ ص ١١.

٩- التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، كونترجريم: تر: أحمد المأمون دراسات سيميائية أدبية لسانية ع ٧ سنة ١٩٩٢، ص ١٧.

١٠- إدوارد سعيد: العالم، النص، والنقد / العرب والفكر العالمي ع ٦٩ / ١٩٨٩، ص ١٣٢.

١١- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة ألف البلاغة ع ٤ / ١٩٨٤، ص ١٤.

١٢- علي حرب: قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة / الفكر العربي المعاصر ع ٦٠ / ٦١ سنة ١٩٨٩، ص ٤١.

١٣- كونتر جريم: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع دراسات سيميائية أدبية لسانية، ص ٢٩.

١٤- وولف دييتير ستيميل: المظاهر النوعية للتلقي، العرب والفكر العالمي، ع ٣ / ١٩٨٨، ص ١٣٠.

١٥- سامي أدوم: ما بعد الحداثة / دار

كتابات، ص ١٢٢.

(*) — لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فاما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس ببعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وما يشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك. ينظر: أبو حيان التوحيدى الامتاع والمؤانسة ١٣١/٢.

١٦- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص ٢٨٦، دار الجيل، لبنان.
١٧- المرجع السابق، ص ٣٩٤.
١٨- خالدة سعيد: البحث عن الجذور، دار مجلة شعر- بيروت ١٩٦٠، ص ٩.
١٩- الياس خوري: الذاكرة المفقودة، ص ٧٤.

٢٠- ينظر: أوديب دورليان: بدايات الحداثة العربية، سعيد عقل ناقدنا / كتابات معاصرة ع ١٣ سنة ١٩٩٢، ص ٢٦.

٢١- نفسه، ص ٢٦.

٢٢- ينظر: المرجع السابق، ص ٢٦.
٢٣- حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل / فصول ع ١ / م ٥ / سنة ١٩٨٤، ص ١١٥.

٢٤- ينظر: المرجع السابق، ص ١١٥.
٢٥- المرجع نفسه، ص ١١٨.

٢٦- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار سورية، ط ١، ١٩٩٢، ص ٩٢.

٢٧- ينظر: صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي / ألف البلاغة، ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٤.

في السوسيولوجيا نظرية والتطبيق

١- يمكن للباحث أن يلاحظ بسهولة ظاهرة زيادة اهتمام الباحثين في العشرين سنة الأخيرة بدراسة الأدب دراسة سوسيولوجية. فقد أصبحت هذه الدراسات تحتل مكانا بارزا في مراكز البحوث وفي الجامعات الأوروبية الحديثة.

والعلة في زيادة اهتمام الباحثين للكشف عن الدلالة السوسيولوجية للأدب تتمثل في زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للفن والأدب من جهة وزيادة حدة الصراعات الاجتماعية والسياسية في العالم من جهة أخرى و بروز العديد من التطورات في مجال العلوم الإنسانية من جهة ثالثة.

٢- والتحليل السوسولوجي للادب
يستطيع أن يلقي بعضاً من الضوء على طبيعة العلاقة بين البنيات الثقافية والاجتماعية بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعي والتغير الثقافي، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعترى البناء الاجتماعي من تحول وتطور. ومن المحقق أن أشارة الأدبية سوف تعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة ولهذا فإننا نحس من خلال لغته وبنياته الفنية بالتطور والتحول الذي يعترى الواقع الاجتماعي. (١)

٣- وتحليل الأدب تحليلًا سوسولوجيًا
ينبغي على الباسل أن يستعين ببعض الفروض والاسس المنهجية الشائعة في هذا المجال. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد العديد من الاسس والفروض النظرية لتحليل طبيعة العلاقة بين الآثار الأدبية من جهة والحياة الاجتماعية من جهة أخرى ذلك مثل الفرض القائل بأن الأثر الأدبي يعكس المجتمع، أو الفرض القائل بأن الأدب يشكل ويؤثر على المجتمع، أو الفرض القائل بأن الأدب يقوم بتبرير وتدعيم النظام الاجتماعي.

٤- وفكرة الأدب يعكس المجتمع فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن، والتطبيق المنهجي لهذه الفكرة لم يبدأ إلا في عام ١٨٠٠ في دراسة مدام دي ستيل التي نظرت إلى الأدب من زاوية علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الاجتماعية والتاريخية في العديد من البلدان الأوروبية. ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية والمثالية في وقت معاً. (٢)

ومع ظهور كتابات كارل ماركس ابتداء من عام ١٨٤٥ ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية وتاريخية عوضاً عن المصطلحات الشخصية التي كانت منتشرة من قبل.

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضاً عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب. وأصبحت فيما بعد تمثل اتجاهاً واسعاً في العديد من أعمال الباحثين والنقاد في مجالات عديدة من

مجالات الفكر والأدب.

وقد مهدت هذه النظرية لظهور التحليل السوسولوجي للادب نظراً لأن دعواتها قد حملوا على الدراسات الأدبية التي تجعل من المبادئ الأدبية قيماً مطلقة بدلاً من النظر إليها نظرة علمية محددة. باعتبارها قيماً نسبية تاريخية. والأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع (٣) فكل طريقة من طرق الإنتاج تقترب ببعض العلاقات الطبقة التي تولد مجموعة من الوقائع الاجتماعية تسببت في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير والقيم الفنية والأدبية السائدة في العصر.

والنظرية لا تقتصر على القول بأن الأدب يعكس المجتمع والعلاقات الإنتاجية ويتغير بتغيره بل هي تقر أيضاً أن أدب كل مجتمع معين يتطور بحسب تطور الوضع الاجتماعي، لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأن كل أدب هو بالضرورة أدب طبقي لأنه انعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب. فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تنبني عليها حالته الاجتماعية فالفكر الإبداعي وغير الإبداعي يبدو وفق هذا الرأي نتاجاً لمرحلة اقتصادية واجتماعية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدد الأفكار والقيم الأدبية وهو الذي يطلع عليها كل ما لها من معنى ودلالة.

ومعنى هذا أن نظرية الانعكاس قد حاولت أن تدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية. وأن توضح لنا طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين الوضع الاقتصادي للمجتمع كما أنها استطاعت تأكيد الطابع النسبي للمعايير الأدبية فضلاً عن أنها قد حاولت أن تقسرها على أساس اجتماعي واقتصادي.

وقد طبقت هذه النظرية من قبل رجال الاجتماع ومؤرخي الأدب إلى جانب عدد كبير من نقاد الفن والأدب. ويمكن الاستعانة بهذا الفرض في دراسة حياة القبائل العربية القديمة انطلاقاً من شعرهم التقليدي. فقد تبدو العادات والمعتقدات في قصائدهم غير مختلفة عن تلك المعتقدات الشائعة في واقع حياتهم. ولعل الأمر مختلف عندما ندرس أدب مجتمع ذي حضارة وثقافة معقدة ذلك

لأنه من الصعب تحقيق هذا الغرض على آثار أدبية ذات بناء معقد.

والأدب على ضوء هذه النظرية يبدو كمنظور للتغيرات الاجتماعية والثقافية وليس كاسباب لها، والملاحظ بصفة عامة أن نظرية الانعكاس لا تخلو من انتقادات فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مصطلح الانعكاس يبدو من بعض الجوانب مصطلحا غير دقيق لأن هناك جانبا لما يعكس الأدب يبدو ثقافيا أكثر منه اجتماعيا، هذا إلى جانب أنه يفسر جانب المضمون وبعض الجوانب من الأساليب الأدبية، دون أن يبين لنا كيف أن الظروف الاجتماعية مسئولة عن وجود أو شيوخ شكل أدنى معين في لحظة تاريخية معينة.

كذلك أن مصطلح الانعكاس يجعلنا نصرف النظر عن تأثير الأدب على المجتمع فالملاحظ في أغلب الأحيان أن الجانبين كثيرا ما يلتقيان ويؤثر الواحد في الآخر.

ومن البديهي أن الباحث في ظل هذا المنهج يعتمد على تحليل عنصر المضمون ويعتبره وسيلة مثلى للتعرف على طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومدى انعكاسها على البناء الفكري للكاتب. ولعل هذا هو السبب العميق لسرفض هذا المنهج في نظر المتخصصين.

والواقع أن المشكلة التي نحن بصدد البحث فيها أعني مشكلة أحقية بعض المناهج لتحليل الأثر الأدبي تحليلًا سوسيولوجيا دون القضاء على وحدته العضوية تتطلب ذلك حتما نظرا لما يثيره كثير من الباحثين والنقاد على السواء من خلاف حول الخطوات الواجب اتباعها في معالجة مسألة الأثر الأدبي.

ونقرر أولا هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل ناقد، أو باحث، وهي تماسك عنصري الشكل والمضمون، فالوحدة العضوية للأثر تعتبر حجر الزاوية في الدراسة الأولية فهي التي تميز بين الأثر العظيم والأثر القليل القيمة.

فبقدر ابتعاد الباحث أو الناقد عن مبدأ الوحدة العضوية للأثر تبتعد آراؤه عن تطابق طبيعة الأثر. وبالتالي تزداد نسبة العيب في دراسته. ولكن إذا كانت الدراسة الأدبية في أساسها العميق وسيلة يستمد منها الباحث لإلقاء الضوء على كافة العناصر التي

تشكل الأثر الأدبي وصلة هذه العناصر بواقع الحياة الاجتماعية والثقافية نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للدراسة الأدبية فمن البديهي أن يحاول الباحث أو الناقد مراعاة تلك الوحدة العضوية التي نجدها بوضوح في الآثار الأدبية المهمة، وأن يتخذ من هذه الوحدة جسرا يحقق هذه الصلة، أعني الصلة بين واقع الحياة الاجتماعية والثقافية والأثر الأدبي.

وعلى هذا الأساس تتجلى هذه الصلة في ظل مراعاة هذه الخصوصية، ومن هنا كانت الوحدة العضوية للأثر جوهرية بالنسبة للدراسة الأولية، وكان تجاهلها في أي ميدان وبأي حجة ضربا من التقهقر للدراسة الأدبية.

ومن هنا أيضا كان لزاما علينا أن نعيد النظر في ذلك المنهج وفي الفروض التي توجه الباحث أو الناقد في عمله.

والقول بضرورة تحليل الأثر تحليلًا يعتمد على مراعاة وحدته العضوية قد يثير العجب نظرا لأن الناقد أو الباحث سواء كان يسعى لإنجاز تحليل الأثر تحليلًا لغويا وشكليا أو تحليله تحليلًا سوسيولوجيا فهو يتناول الأثر جزءا جزءا وقد يستفيد من بعض عناصره كما هو الحال في المنهج السوسيولوجي التقليدي.

ومن المعترف به أنه لا خلاف في الآثار الأدبية بل الخلاف في تفسيرها، فكيف نتكلم عن نمط من الوحدة العضوية.

وهذا خطأ لأنه يتضمن الفصل بين الأثر الأدبي وتفسيره مع أننا لا ننفي أن هناك جانبا من الموضوعية يوجد في الأثر.

ولا لتعذرت الدراسة الأدبية من حيث إن شرطها الرئيسي إمكان استعادة نتائجها إذا ما طبقت نتائجها تحت شروط مماثلة، مع ذلك فإننا ننفي الإغراق في القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها وبين اتجاه التفسير لماذا؟ لأن الباحث أو الناقد لا يفسر فحسب أي لا يكتفي بربط عناصر الأثر بعناصر أخرى، سواء كانت داخلية أو خارجية. ولكنه يحاول أن يفهمها أيضا، أي أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة فيما بينها، ولكن ذلك الفهم أو ذلك التفسير قد يختلف كل منهما تبعا لخطة الباحث واتجاهه؟ والواقع أن عملية الفهم والتفسير ليست جوهراً

الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الوصول إلى اكتشاف القانون الذي يحكم هذه العلاقات. ومن الجلي أن هذا المنهج بخطواته يعبر عن الأسس التي تقوم وراء تلك الفلسفة التي ترى في الأثر الأدبي صورة الوثيقة المعرفية.

أما المنهج السوسولوجي الراهن فهو ينظر للأثر الأدبي ككل وفي طريقه ينظر في أحد العناصر لا على أنه عنصر منفصل قائم بذاته ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل.

فالأثر الأدبي يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وبمجموعة من العلاقات الضرورية التي تتألف من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون، فكل عنصر في الأثر الأدبي تبدو له دلالة إجمالية.

وبنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليست مفهوما جامدا، فهي تعد تغييرا من نظرة معينة للعالم، أي تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة في ظل لحظة تاريخية محددة، وهذا يعني أن نظرة الباحث لبنيات الأثر الأدبي نظرة دينامية فعالة تعتبر قوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية (٤).

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقا ينطلق أساسا من البحث في تحديد البنيات ذات الدلالة مستعينا في ذلك بالمنهج السوسولوجي ومنهج النقد الأدبي، وذلك من أجل فهم البنيات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية.

٦- وبالجمل ليصل الباحث أو الناقد إلى البنيات ذات الدلالة للأثر الأدبي ينبغي عليه أولا القيام بتحليله تحليلًا بنائيا لتحديد ميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيرًا مماثلا، عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة في بنيات كلية واسعة وفي هذا الصدد يقول جولدمان: «إن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالة الخاصة في بناء أكثر اتساعا، ثم يضيف قائلا: إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والإتيان الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس (٥)، وهذا يعني أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو الناقد القيام بعمل دراستين:

الاولى تتمثل في تعيين كافة الخصائص الداخلة.

الدراسات الأدبية ولكنها جوهرية فيها فحسب، لأن التفسير هو الغاية النهائية التي يود الباحث أو الناقد الوصول إليه، فمحاولة التفسير تتضمن محاولة تركيب النظرية. فالناقد أو الباحث يستطيع عن طريق ربط عناصر الأثر بغيرها من العناصر في ظل فرض من الفروض التي يستمدّها من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به، ومن ثم تكون مهمته هنا هي التوصل إلى تلك الموضوعية التي تصل ما بين عناصر الأثر الداخلية أو غيرها من العناصر الخارجية ذلك حسب فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به الباحث. وهذا يعني أن مهمة التفسير تتمثل في ربط العناصر بغيرها من العناصر من جهة وربط كل هذا بالفروض التي يستمدّها الباحث من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن تفسير الأثر الأدبي في البحوث التي تأخذ بفرض الانعكاس كانت تنظر للأثر من جانب واحد، وعلى هذا الأساس أيضا نفهم أن الاتجاه المعاصر أعني الاتجاه البنائي الدينامي يستطيع أن يضع بين أيدينا منهجا لا يضاد طبيعة الأثر الأدبي فما هي حدود هذا المنهج؟ لا يكفي أن نقول إن الاتجاه السوسولوجي المعارض يعالج مسألة الأثر الأدبي معالجة تختلف عن تلك للمعالجة التي تأخذ بها الدراسات التقليدية، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف بالضبط أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلا في طبيعة المنهج السوسولوجي الجديد، وفي خطواته.

ومن الجلي أن الباحثين في ظل منهج الانعكاس كانوا لا ينظرون نظرة كلية للأثر وعلى العكس من ذلك فالباحثون المعاصرون ينظرون إلى الأثر الأدبي بشمول، بحيث يتناولون المسألة الجمالية ويحددون لها مكانا في دراساتهم معتمدين في ذلك على الجمع بين المنهج السوسولوجي، والمنهج النقدي في وقت معاً، ومن هنا يبينو الخلاف واضحاً بين المنهج السوسولوجي في صورته الحالية وبينه في شكله التقليدي. فالباحث في ظل المنهج التقليدي يرى في الربط بين مضمون الآثار الأدبية وعدد معين من الوقائع الاجتماعية والتاريخية أساسا لدراسته. فتحليل هذه العوامل ومحاولة

والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة، وهذا يعني أن النزعة التكاملية قد بدأ صوتها يرتفع هذا إلى جانب أننا نجد دراسات أخرى لم تزل تغلب عليها النزعة التحليلية، ومن هذا القبيل الباحثون والنقاد التقليديون الذين لم يزدوا على أن جزأوا الأثر الأدبي إلى وحدات جامدة، ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بأثار متخلفة عن النزعة التحليلية.

٧ - إن تحديد الأسس والفروض النظرية أمر لا شك يساهم في توجيه منهج الباحث أو الناقد، ولكن إغفال الجانب التجريبي والانحداف وراء الاجتهاد النظري كما هو الحال في دراسات التحليل الاجتماعي أو للادب (٨) و«البنيوية التوليفية» (٩) أي غيرهما من الدراسات التي يمكن بمعنى ما من المعاني أن تعيق تطور هذا الميدان نظرا لأنها لا تقم للتجربة العلمية وزنا، فهي مصبوغة بصيغة تأملية باعدت بينها وبين واقع الأثر الأدبي وصلته بالحياة الاجتماعية.

وما دنا قد أشرنا إلى ذلك العيب، فقد تحتم علينا أن نقدم نحن دراستنا على أسس تجريبية، فنحاول أن نوضح كيف نستخدم تلك الأسس المنهجية لتحليل الأثر الأدبي تحليلًا سوسولوجيًا، أو بعبارة أخرى نزمع أن نلقي الضوء على مسألة كيفية توظيف المنهج، مستعينين في ذلك بتطليل نماذج من النصوص الأدبية متجاوزين بذلك القاعدة التي ترى ضرورة دراسة كافة آثار الكاتب لإنجاز رؤيته للعالم ذلك بقصد إيضاح تطبيق المنهج السوسولوجي الدينامي.

٨ - لقد أشرنا سابقا إلى مشكلة إغفال الجانب التجريبي في بعض الدراسات الأدبية وكيف أن الأسس النظرية في حاجة على الدوام إلى تطبيق، فالنظرية تعد في الواقع نتاج التفاعل بين هذين الجانبين.

ويمكن في البداية أن نلخص الخطوات المنهجية المتبعة في هذا الميدان والتي يمكن تحديثها على النحو التالي:

أولا تعيين البنيات ذات الدلالة

ثانيا تعيين صلتها ببنيات فكرية معينة
ثالثا إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية، وفكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة وهذه

- الثانية تفسيرية تنهض على أساس الربط بين تلك الخصائص الداخلية والخصائص العامة للبنيات الفكرية والاجتماعية.

وفي ظل هذه الأسس يصير منهج الناقد أو الباحث تكامليا، ديالكتيكيا، فهو ينظر في الأثر الأدبي ككل ثم يقدم نحو أجزائه ليراهما فيه من حيث إنها ذات دلالة معينة في بنائه، ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة والكُل الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الأثر الأدبي في ظل المنهج الجديد يعد كلا ديناميا فهو تحكمه علاقات منطقية خاصة وتميزه وحدة عضوية معينة، بحيث لا يمكن للباحث أن يفهم أو يفسر تصرفات شخصيات معينة في رواية أو مسرحية، أو أقصوصة دون انتسابها إلى البنيات الكلية للأثر الأدبي.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الأثر الأدبي في ظل هذه الأسس يبدو في سياق منهج تكاملي دينامي يسلم بأن الظاهرة الأدبية كل متكامل وأن أخص خصائصها أنها كل وليست مجموعة أجزاء.

وهذا المنهج كما يبدو لنا له خاصية مهمة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبي، ويعالجه بدقة وحذر، وبصورة ليست مفتعلة.

فالأثر بطبيعته كل متفاعل وليس مجموعة من الأجزاء، ويمكن للباحث أو الناقد أن يكتشف طبيعته الكلية هذه من خلال معالجته للأثر الأدبي نفسه، فهو لا ينطلق أساسا من أجزائه ليصل إلى كلياته، بل تقطع البدء عنده دائما الكل المتفاعل، أعني بنيات الأثر الأدبي وبنيات المجتمع التي تبني منظمة في إطار واحد.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة شارل كاستيلا Ch. Castella عن الرؤية الاجتماعية في آثار موبسان، التي يطبق فيها ذلك المنهج بدقة بالغة، عندما أراد تفسير العلاقة بين تدهور القيم في المجتمع الغربي في القرن التاسع عشر، وفقدان الشخصيات في العالم الخيالي عنصر الأصالة (٦)

ومن هذا القبيل أيضا دراسة جاك لنهاردت J. Lenhardt عن رواية الغيرة للكاتب الفرنسي المعاصر آلان روب جريب، ويمكن كذلك أن نعتبر دراستنا لظاهرة شيوع القصة القصيرة في الثقافة العربية المعاصرة (٧) محاولة لتطبيق هذا المنهج،

الخطوات ليست سوى خلاصة لعملتي الفهم والتفسير (١٠). إن فهم آثار أدبية لكاتب معين يقتضي من الباحث أو الناقد أن يعين لنا بنياته الدالة وعلاقتها برؤية معينة للعالم.

وإذا أردنا تفسيرها يجب أن نوضح وظيفة هذه الرؤية المعنية للعالم عن طريق القيام بدمجها في البنيات الكلية للمجتمع. وهذا يعني أن نقطة البدء هي تعيين البنيات ذات الدلالة، وذلك يتم بواسطة استخدام الأنساق اللغوية، التي تشكل علاقة قوية مع جملة البنيات، أي يتم تحليل الأثر الأدبي تحليلًا بنائياً، ففهم الأثر الأدبي معناه إيضاح صلته برؤية معينة للعالم، أما تفسيره فيعني القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنيات الكلية للمجتمع، فمحاولة استخراج البنية ذات الدلالة في القصص التي سنتناولها بالتحليل معناه فهم هذه البنية في إطار الوضع الفكري أو النفسي عند الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها الكاتب، وهو في الوقت نفسه تفسير لتلك القصص وفهم لوضعية الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، ودمج هذه الوضعية في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية. ويمكن أخيراً أن ندمج تاريخ تلك الفئة في التاريخ العام للمجتمع، وهذا يعني تفسير دور هذه الفئة بالنسبة لغيرها من الجماعات، أو الفئات الاجتماعية، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بوجه عام.

٩- ونحاول الآن القيام بتحقيق لبعض المفاهيم والفروض التي تناولناها سابقاً مستعينين في ذلك ببعض الآثار القصصية التي يمكن أن يتوافر فيها عدد من الخصائص الموضوعية التي تسمح للباحث أو الناقد باكتشاف طبيعة الصلة بين بناء الأثر الأدبي ورؤية معينة للعالم، وليس يهنا أن نبين كيفية هذه الصلة بقدر ما يهنا تأكيد وجودها، فجلودمان وغيره من الباحثين متفقون في القول بهذه الحقيقة، كما أوضحنا سابقاً، وعلى الباحث أو الناقد أن يأخذ بها كفكرة موجهة أثناء بحثه التجريبي، فالصلة بين الإبداع الأدبي أو الفني والحياة الاجتماعية تبدو كمسألة يمكن أن يأخذ بها الباحث.

وليس في ذلك تعسفاً لأننا نعتمد على

المنهج التجريبي ليحقق هذه الصلة. ويحقق غيرها من الفروض أو المفاهيم، ذلك في ظل خطوات حذرة دقيقة ليس فيها افتعال.

انطلاقاً من هذا الفهم يستطيع الباحث أو الناقد أن يجد في آثار نجيب محفوظ ذات الخصائص الواقعية مجالاً خصياً لإجراء بحثه، فهي من ناحية تنتمي إلى الواقعية الاجتماعية وتبدو على علاقة وظيفية بفكر فئة اجتماعية من ناحية أخرى، فالكاتب تناول في أغلب آثاره القصصية أزمة البرجوازية الصغيرة عامة، وأزمة الفئة المثقفة خاصة، فهو قد استمع أن يبرز الصراع الذي تواجهه هذه الفئة الأخيرة، والصراع الذي يواجهه المجتمع بصورة عميقة ومحددة، جعلته يرتفع بها إلى مستوى رؤية العالم.

وأزمة هذه الفئة ناجمة أساساً عن وعيها بدلالة التحولات في الواقع السياسي والاجتماعي من جهة وعجزها عن الاندماج في بنية ذلك الواقع من جهة أخرى، مما جعل موقفها يفقد التوازن ويجعلها في وضعية متناقضة نتج عنها ردود أفعال سلبية تجاه بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، فالمجتمع يهيء لهم مراكز اجتماعية مرموقة وهذه المراكز تساهم بصورة معينة في خلق وضعية نفسية موزعة بين الصراع واللامبالاة والخوف وروح المفارقة، أو الشعور بالمسؤولية أو اللامسؤولية.

هذه الوضعية عبر عنها محفوظ في قصصه بوجه عام، وفي «تحت المظلة» و«الجريمة» بوجه خاص.

فالتحليل السوسولوجي لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمة هذه الفئة وأزمة المجتمع في وقت معاً، فهذه الفئة تبدو في العالم الخيالي مغلقة في شخصيات وأعيان لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الاجتماعي، رغم أنها أكثر الفئات وعياً بذلك الواقع.

في قصة «تحت المظلة» (١١) نواجه مواقف منافية للطبيعة البشرية والمنطقية فالشرطي يشاهد جماعة من الناس تطارد لصاً، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق وعندما أراد أحد الواقفين أن ينبه عن هذه الجرائم، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه دون أن نعرف لذلك

سببا.

إن التأمل الدقيق في البناء الكلي للقصة يوحى إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة أحيانا لها معنى وأحيانا أخرى بلا معنى، والبنية الجزئية كما نلاحظ ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة.

في البداية يعلق لنا الراوي على ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، فحين نرى الشرطي يشاهد المنظر في هدوء ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص، الذي يخطب في مطاردية، ثم ويرقص أمامهم عاريا، وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات السوعي لدى بعض الأشخاص الواقفين، تظهر في هذه العبارة «كيف أن الشرطي لا يتحرك»، وتتمثل الدلالة هنا في وعي الأشخاص من ناحية والحب من ناحية الاجتماعي الذي يمثله الشرطي من ناحية أخرى، وكذا الدالتين تعطيان احتمالين: حيرة الأشخاص أمام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي ولا يفعل إزاءها شيئا، والاحتمال الثاني أن يكون هذا الشرطي حقيقيا أو مزيفا، ويسيطر شك يلزم الفارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى، ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة.

ويمثل تفسير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسؤولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب، وهذا الشعور يظهر حيناً، ويختفي حيناً آخر منذ اللحظة الأولى لبدء القصة حتى نهايتها، حتى يدفعون حياتهم ثمنا لهذا السوعي.

أما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين: الأولى في حالة ما إذا كان الشرطي حقيقيا فإن الدلالة القرابية الاحتمال تتبع لنا تصورا معيناً للأشخاص الذين يمثلون العدالة، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصا ثائوبين ليس لهم دور مهم. فالعدالة التي تمثل أمد عناصر البناء الاجتماعي غير مسؤولة عن هذا النمط من الجرائم، والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفا وهو احتمال بعيد ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة، والاحتمال الثاني يترتب عليه تغير في وظيفته ويصبح بذلك

مجرد إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي.

وتتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة فنشهد تصادم سيارتين ينتج عنه قتل فرد يثير وعي الواقفين تحت المظلة يظهر في هذه العبارة: «كارثة حقيقية بلا شك، لكن الشرطي لا يريد أن يتحرك» فالارتباط والتفاهم يوشك أن يختفي من البناء الأساسي للقصة فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطي، أو بين الشرطي والعالم، فالراوي يخبرنا بأن لا أحد يبرح مكانه خشية المطر والشرطي في الجانب الآخر «يشعل سيجارة»، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق. إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة القيام بصنع علاقات شخصية فالكتاب قد جعلها في موقف اللامسؤولية، حتى النسق الاجتماعي الذي يتمثل في الشرطي غير مسئول أيضا. أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئا مهما للقصة وإن كان من الجائز أن يكون له دلالة في البناء الأساسي للقصة، كمقتل الشخص، وتصادم السيارتين، وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متماusk، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «القتل والرقص والحب والموت» تشكل كلها منظورا واحدا فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب، وهذا يدلنا على الشعور بالعبث وانعزال «الأناء» وانفرادها.

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عاري الرأس في يده منظار مكبر يراقب الطريق ويردد «استمروا بلا خطأ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شيء». هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية، وأن هذا الرجل هو المخرج؟ يطل هذا الاحتمال بمجرد أن يعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «رأس آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المظلة».

إن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى، فهو لم يصل بعد إلى ما يملأ الفراغ بينهما، وهذا يسمح لنا بالقول إننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفا معينا فالعلاقات بين الأشخاص هي التي تحدد لنا المنطق، ففي حين أن هذا الأخير هو الذي

يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة. فالتناقض هو الذي يجعل الحياة في شكل نظام كلي متماسك، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع، وليس بين الفرد وذاته.

وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال «ذو هيئة رسمية» للرجل الذي اعتقدوا أنه المخرج. فيزيداد يقينهم بأن الأحداث التي يشاهدونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل. وهنا يظهر بينهم نوع من الوعي، لكنه يأخذ شكلا سلبيا لأنه يؤدي إلى البحث عن الهروب من المسؤولية. وهذا يبدو واضحا في هذه الجملة: «يجب أن نذهب سندعي للشهادة عن التحقيق»، وهذا الوعي هو الذي أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب.

«يا شوايش، ألم تر ما يحدث في الطريق؟» أتى نصوصهم ثم «تراجع خطوتين سدد البندقية»، ويعلن الراوي أخيرا إنهم تساقطوا جثثا هامة تحت المظلة.

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه، فالقارئ لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي؟ فالتحقيق على هذا النمط يتناقض مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية التي قد تم بلا محاسبة.

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية، ففي قصة «الجريمة» مثلا نجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة «وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟» فيجيبه «ربما بإهدار جميع القيم»، فهل كان وعي الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن؟ إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة. ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل وعيهم سلبيا. فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءا من المحتوى الكلي للعالم. هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وعيها بالإدلاء «بالشهادة» عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني، وهذا يعني من بعض النواحي أن القصة تتضمن نقدا للدولة، ومن ثم فهي تتضمن بني ذات دلالة على صلة معينة برؤية العالم.

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين في العصر الذي ظهرت فيه القصة، فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية، كانت تمارس ضغطا معينا على فكر هذه الفئة، ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كليا أزمة الوعي عند هذه الفئة فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة، ذلك أن قتلهم على أن النحو قد أعطى معنى للحدث ودلالة عامة للقصة.

وتتميز بنية دلالة هذه القصة بعدة خصائص معينة:

— الأشخاص والوسط الذي تدور فيه الأحداث لا ينتميان إلى مكان أو زمن معين مثل القول: «اتفقد السحاب وتكاثف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ، اجتاح الطريق هواء بارد...»

— زمن الأفعال هو زمن المضارع، مثل القول: «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر» أو القول: «رأسا آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المحطة...» وهذا يدلنا على انعدام حركة الزمن من ناحية وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى.

— الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية. والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي السمة الغالبة على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة.

في قصة «الحجرة ١٢» (١٢) بناء رمزي واقعي يكمن وراء المنطق الداخلي للقصة كما يكمن وراء دلالتها العامة، فهناك امرأة تقوم باستئجار غرفة في أحد الفنادق لاستقبال جماعة من الناس منقسمة إلى فئتين، الفئة الأولى صعدت إلى الغرفة مباشرة، والفئة الثانية بقيت في انتظار الصعود، وهذه المرأة حسب وصف الراوي: «تبدو شديدة التأثير بقوة بنياتها، ولها قسمات وأشياء تثير حب الاستطلاع والإنعمان تترك انطباعا بالآلة التي لا تكون إلا للوجه المستقر في أعماق الذاكرة من قديم...» وهذه المرأة اسمها بهيجة الذهبي، قائمة من المنصورة.

هذه الأسماء وتلك العبارات الوصفية التي صور بها الكاتب شخصية المرأة صاحبة الدعوى ليست نابغة من تلقائية تعبيره اللغوي، فاللغة بمجرد أن يستعملها الكاتب يعطي لها منظورا أيديولوجيا نظرا لأنه

مظاهر الوجود الخارجي، وتشير إلى ما حول الأحداث من ارتباطات مبهمة وتبرز في الوقت نفسه الدلالة والرؤية التي يريد الكاتب أن يعبر عنها من زاوية معينة.

إن الجماعة التي شغلت والتقت حول المرأة، لم يصورها النص تصويراً عاماً بل جاءت مقرونة بأوصاف اجتماعية معينة دون أن تقرر بأوصاف داخلية أو خارجية ذلك لاستكمال بناء الرمز ودلالته من ناحية وإجلاء الزاوية التي يتناول منها الكاتب موضوعه من ناحية أخرى.. وتتشكل هذه الجماعة من فئات وطوائف اجتماعية مختلفة، فهناك: «تاجر أثاث»، و«يقال»، و«قصاب»، و«صاحب محل عطور»، و«أدوات زينة»، و«موظف كبير»، و«نفرض أساتذة الجامعة» و«رجال الدين»، و«صاحب مركز كبير بمصلحة الضرائب»، و«رئيس مؤسسة»، و«مصحفي معروف»، و«تاجر جملة للأسماك»، و«سمسار شقق مفروشة»، و«وكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين».

هذه الفئات الاجتماعية التي تقدمها هذه الجماعة لها دلالة مهمة في البناء الأساسي للقصة، فكيفية تشكيل هذه الجماعة في النص تمثل التشكيل الفعلي في بنية الواقع نفسه ففي المرحلة التي ظهرت فيها القصة (١٩٧٣) ظهرت تغيرات في الإطار العام للمجتمع، وفي استطاعتنا أن نعتبر نقل ثروات المجتمع إلى طبقة جديدة، وبسزوغ الأيديولوجية الليبرالية والاتجاهات الفردية مظهراً من بين هذه المظاهر. وقد نرى في استيلاء هذه الطبقة على السلطة مظاهر أخرى من مظاهر التغير. لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة امتلات بمحاولات البرجوازية الصغيرة الانتصار على الاقطاع والراسماليين الذين كانوا يقفان في سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة، وتحققت مطالب البرجوازية الصغيرة بعد ثورة ١٩٥٢ فاستولت على الحكم وتحكمت في موارد الإنتاج وفي أدوات التنقيف لكن أيديولوجيتها قد واجهت تدهوراً خطيراً منذ أواخر الستينيات، وبالتحديد في السنوات التي أعقبت حرب ١٩٦٧ حيث أخذت الطبقة الجديدة التي تتشكل من الفئات الاجتماعية التي حددتها القصة تدرج في مدارج الرقي المادي والمعنوي

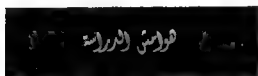
يحول اتجاهها بكيفية معينة ويعطي لها دلالات جديدة، الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى القول بأن التلقائية في التعبير الفني لم يعد لها مكان في تفسير الأثر الأدبي كما لم يعد لها مكان في وعي الكاتب، فوصف الراوي المرأة بأن بها شيئاً يثير «حب الاستطلاع والإذعان» لعله يشير إلى ما تحمله من تاريخ قديم من ناحية، ولما تحمله من عناصر ارتباط من ناحية أخرى، فاسمها «بهيجة الذهبية» رمز لما تبعته في النفس من غبطة، ورمز لما تملكه من كنوز معنوية ومادية، وليرز الكاتب جانب الرمز الذي يلتف حول شخصية هذه المرأة، يخبرنا الراوي في الفقرة الأولى من القصة أنها قادمة «من مدينة المنصورة» تلك المدينة التي شهدت فصولاً عظيمة في التاريخ القديم، وإنها تقف «أمام الطاولات منتصبة القامة في معطفها الأحمر، غير عاملة ولا متزوجة».

من جملة هذه الخصائص الوصفية يتحدد الرمز الذي يكمن وراء هذه المرأة التي تمثل مصر وتحدد أيضاً وظيفة البنية الجزئية التي يبدو أنها كالبنية الكلية للقصة موجهها نحو إبراز ذلك الرمز ودلالته من ناحية، ومحاولة التعبير عن أيديولوجية معينة من ناحية أخرى ومعنى هذا أن ذلك النص يحتوي على بنيات ذات دلالة، وإن هذه البنيات يبدو أنها مرتبطة ببناء فكر فئة اجتماعية معينة.

إن تأمل البناء الأساسي للقصة يوحي للدارس بوجود ذلك الرمز في شخصية المرأة وفي طبيعة علاقتها برائديها الذين التقوا حولها، وشغلوا كافة أماكن الصجرة حتى أصبح «لا يوجد بالصجرة إلا خوان واحد» بينما ينتظر فريق آخر الإذن بالصعود والظاهر أن ذلك الانتظار لم يدم طويلاً، فالفريق الذي شغل المكان يبدو أنه في حالة خطر فهم حسب عبارة الراوي «سيئة» وهي تزداد بتقدم الوقت سوءاً على سوء، وإن مظاهر الطبيعة في الخارج تشير إلى نفس الدلالة «فهناك مطر لم يسقط نظيره من جيل على الأقل.. والرعد يجعجج كأنفجار القنابل» والمبنى نفسه في حالة خطر «فالحجرات كلها ترشح» ومدير الفندق قد اضطر إلى استدعاء الفراشين «لسد الثغرات فوق السطح».

الطبيعة هنا توحى بقدر من التدخل الفاض بين ما يحدث في داخل المكان وبين

الشعور يرجع في أساسه إلى طبيعة وضع الجماعة التي ترتبط بها الفئة المثقفة، ألا وهي البرجوازية الصغيرة التي تفتتت سلطتها في هذه المرحلة بصورة نهائية، وقد نجم عن هذا الوضع تبعية الفئة المثقفة اقتصاديا وسياسيا للطبقة الجديدة التي جاءت بقيم وتقاليدها مختلفة عن قيم وتقاليدها الجماعة التي ترتبط بها، لذلك دخلت الفئة المثقفة في صراع مع الطبقة الجديدة، نظرا لأنها فئة مسيطرة عليها داخل جماعة اجتماعية تفتتت سلطتها السياسية والاجتماعية، وهذا يعني أن هناك تشابه بين بناء فكر الكاتب ووعي وفكر الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها اجتماعيا وتاريخيا.



Goldman, L. Pour une Sociologie du Roman, Paris, 1962, P.P-11-12

2- Escarpit, R., Le litterature et social, Paris, 1970, P.27

3- Ibid P.P. 16-20

٤- جان فايت، المنهج البنائي وسوسيولوجيا الأدب، ترجمة د. سمير حجازي، مجلة المنار عدد أكتوبر ١٩٨٩، ص ١٢٤.

٥- نفس المرجع السابق ص ١٢٥
Castela, C., La vision Sociale chez Mopaassan, Paris 1975.

٦- سمير حجازي، التفسير السوسيولوجي لشعير القصص القصيرة، مجلة فصول، عدد يونيو ١٩٨٢.

٧- السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، القاهرة، مكتبة الإنجلو ١٩٧٠.

٨- جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، يناير ١٩٨٠.

٩- جان فايت، المرجع السابق، ص ١٢٤

١٠- نجيب محفوظ، تحت المظلة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧.

١١- نجيب محفوظ، الجريمة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.

ولعبت دورا كبيرا في تغير شكل البناء السياسي والاقتصادي في مصر. هذه الأحداث قد أثرت على فكر ووعي الكاتب بصورة عامة وعلى بنية قصته خاصة فالرؤية التي يريد التعبير عنها حتمت عليه أن يبدع لنا ذلك الإطار ويشكل منه رمزا مركبا من عدة عناصر مختلفة: «المرأة والزائرين الذين سعدوا، والزائرين الذين ينتظرون، أو بالأحرى «جماعة عامة الشعب» حسب العبارة الواردة في النص. وهذه الجماعة المنتظرة ليست وحدها فهناك: «رجلا ضخما يرقل في جبة وقفطان» يسمى سيد الأعمى، يعمل كحسانوتي كان ينتظر معهم الإنز بالصفوف وهو يمكن أن يضيف شيئا لدلالة البناء الأساسي للقصة، كالدلالة التي تضيفها «الطبيبة المولدة» التي صعدت وحدها إلى الحجرة مباشرة، فهناك إذن من ينتظر الموت، وهناك من ينتظر الحياة. ذلك التقابل نفسه تشير إليه الطبيعة بصورة معينة، فالراوي يعلن لنا: «إن الظلام يتراكم في أركان السماء، وإن النهار سينقلب ليلا»، وإن القوم داخل الحجرة «يفنون ويصرخون» في وقت معا. إن انتظار سيد الأعمى ليقوم بأداء عمله لأن «الانتظار بلا عمل ممل» والقوم في حالة سيئة، والمرأة صاحبة الدعوى قد وعدت أن تستدعيه في «الوقت المناسب» فسقوط الجماعة التي استولت على المكان أمر قائم لابد منه، فهم يترسخون داخل حجرة مهددة «من رشع السقف والليل» والطريق في الخارج يعلن عن علامات الغضب، أو إشارات تنبئ بالتغير، وهذا يبدو في هذه الفقرة التي تبدأ بهذه الجملة: «ويبدأ تساقط، وأرعدت السماء، وتوالد الضربات المرفجة، قو زجاج النافذة».

هذه الدلالة التي تبرزها بنية القصة، وهذه الرؤية المعينة للواقع الاجتماعي والتاريخي في هذه المرحلة، لا تعتبر ناجمة عن نمط من أنماط الوعي الفردي عند الكاتب، وإنما نتيجة ووعي الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا، واقتصاديا، أو بعبارة أخرى أن الوعي بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التي جاءت في النص والتنبؤ بسقوطها السياسي والاجتماعي، كما حدثت نهاية القصة ليست رؤية فردية للواقع، لأن الفئة المثقفة كانت تنشد هذا السقوط، وهذا

مرجعية المدينة عند نزار



تمهيد..

«الشعر كنشاط إنساني مختلف كيفيا عن بقية النشاطات الأخرى، بالرغم من تفاعله معها، وهذه هي قيمته الحقيقية، إنه ليس رد فعل، ليس انعكاسا وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به (١) وهو مرتبط بجزء منه بالثورة الحضارية الشاملة وتواتراتها المختلفة على المستوى البيئي والعالمي، بينما يرتبط جزؤه الآخر بخلجات النفس لدى الشاعر وانفجارات براكينه الداخلية. وتكمن أصالة الفنان الحقيقية في قدرته على التعبير عن الأفكار والتوجهات العامة واختزالها من خلال حدث ما ضمن رؤيته الخاصة من ناحية، ومن ناحية أخرى قدرته على تعميم الحالة الخاصة الفردية، بحيث يتمكن من اختراق النفوس البشرية، ليعيش كل قارئ حالة (القصيدة).

ولعل المدينة من المواضيع الأكثر أهمية في شعرنا الحديث، من حيث التصاقها بدائرة الشاعر الضيقة، وقدرتها على توسيع هذه الدائرة من خلال مواكبة الأحداث السياسية والتطورات الاجتماعية المتنوعة.

ومن هنا كان تسليط الضوء على مدينة نزار، بمثابة الشريط السينمائي الذي يعرض لنا أدق التفاصيل عن العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية المؤثرة في شعره، حيث تستمد جذوره النفسية غذاءها من التصاقها بترية التراث والمجتمع المحيط.. بينما تحمل براعم أفكاره، رؤاه السياسية والاجتماعية.

ونحن في دراستنا للمدينة من خلال هذه العوامل الثلاثة، نحاول تاطير الرؤى النزارية المتوارثة والمكتسبة، باعتباره شاعرا عصريا يخضع لمجمل الضغوطات التي تمزق إنساننا العربي الذي يعيش في مناخ معقد وشاذ، لتظهر تلك الضغوطات بشكل أو بآخر في شعره، ويسعى من خلالها إلى إبراز صورة المدينة بشكل واضح وجلي.

العامل النفسي

إن ما يميز الدراسات الكثيرة حول أدب نزار، هو ميلها إلى إبراز الظواهر النفسية فيه، ولعل السبب المباشر في ذلك يعود إلى تمييز نزار في جميع القضايا التي عالجها سواء أكان في حبه للمرأة أم للطبيعة أم للوطن، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن نزارا يعيش أزمة الصراع بين الذات والآخر، فهو لا يستطيع أن يتخلل عن نفسه في أشد الحالات بعدا عنها ومهما دعت الضرورة إلى ذلك.

والحديث عن تأثير العامل النفسي في شكل المدينة، يقتضي منا التنويه بالتوسع الأفقي والعمودي اللذين لجأ إليهما نزار حين عرض لنا التفاصيل الدقيقة للمكان الذي يعيشه والقهى الذي يجلس فيه، والشوارع التي يمشي فيها، فكان الإلحاح على تسمية الأماكن التي يرتادها مع صواحيبه، تمنحه شيئا من الإحساس بالفردة والتميز وتعطيه نوعا من الثقة التي تنطوي عليها نفس الطامع إلى الخلود(٢)، وتتبلور هذه الفكرة من خلال هاجس الزمن الذي ينتاب الشاعر المرهف الحس، ويجعله يشعر بوطاته فيلتجئ إلى المرأة التي تعتبر المجال الوحيد الذي يتحقق فيه شيء من الديمومة.

أما الحديث عن التوسع العمودي فيشمل ذكرياته التي امتدت إلى أعماق أعماقه حيث دمشق مهد الطفولة ومرجع الذكريات وبوابة التاريخ، وقد اعترف نزار بأهمية تلك المرحلة في حياته بقوله: «إن خطي الشعري كان وما يزال مع البراءة والطفولة والثورة وأنا لا أزال عاجزا عن تصور شعر خارج الطفولة»(٣).

ومع هذا الاعتراف تبدأ خيوط النرجسية الأولى بالظهور، وقد أشرت إلى هذا في مقالة لي، بينت فيها امتدادات هذه الخيوط، فنزار «ولد في دمشق بين النرجس والأضاليا حيث البيوت القديمة، وحيث دمشق ماتزال تذكره بطفولته، وما يزال هناك شيء يشده إلى مسقط رأسه، تلك نواح أخرى من نواحي النرجسية، حيث هذه التسمية محاولة للتخليد المتبادل بينه وبين دمشق، وليبرز نفسه وأصله وموطنه ويفخر بهذا النسب العريق»(٤).

نهداك.. لا يعترفان بالجغرافيا
ولا يلتزمان بقواعد المرور
ليس من السهل تعليلك
لأن الريح لا تلعب
ولا من الممكن اعتقال انوفتك
لأن البرق.. لا يوضع في قارورة
.....

تلهين وراء كل القطارات
وليس لك أروضة
وتبحرين على كل السفن
وليس لك موانئ... (٨)

ولعل نزارا قد أحس بعسدة فترة من
الزمن بمغالاته في دعواته الجنسية، حيث
تعطلت لغة الحوار بينه وبين صاحبه بعد
أن طال وقوفه أمام إغراء الجسد، واكتفى
بالدعوة إلى ممارسة طقوسه البدائية من
أجل تحرير الإنسان ومصالحه مع
العالم الخارجي (٩).

ولم يعد يستطيع التعويض عما فاتته،
فالتجأ إلى المدينة متخذاً منها حبيته يبتها
تياراً من الحنان محاولاً تعويض ما
انتقصته خبراته السابقة، فأخذ يقيمها
ويذوب هيما فيها:

يادمشق التي تقصمت فيها
هل أنا السرو أم أنا الشربين
أم أنا الفل في أباريق أمي
أم أنا العشب والسحب الهتون
أم أنا القطة الأخيرة في الدار
تلبي إذا دعاها الحزين
يادمشق التي نقشى شذاها
تحت جلدي كأنه الزيفون
سامحيني إذا اضطربت فإني

لامقفي حبي، ولا موزون... (١٠)
وعندما تأزمت العلاقة بينه وبين نفسه
وشعر بالتخمة من كثرة ما كرر وردد
وابتعدت الأضواء عنه بتأثير الأحداث
المتلاحقة التي ألت بالامة العربية، انتقل

فالفردية والترجسية هما المحور
الثابت الذي تدور في فلكه جميع المحاور
الأخرى (المدينة - المرأة - المجتمع -
السياسة) والتي قد تتداخل حسب رؤية
الشاعر وتبقى علاقتها بالمحور الأساس
(النفس) بارزة وواضحة، فنزار قباني
يصر على التحام تلك المحاور فيما بينها،
محاولة منه لإثبات ذاته، وشعورا منه
بالقوة والسلطان فهو يفخر بوحدانيتها
وبأنه الملك الذي لا يقبل المشاركة:

قيل أن أدخل مدائن فك
كانت شفتك زهرتي حجر
وقدحي نبذ.. لا نبذ
وجزيرتين متجمدتين في بحار
الشمال

ويوم وصلت إلى مدينة فك
خرجت المدينة كلها..

لترشني بماء الورد وتفرش تحت موكبي
السجاد الأحمر وتبايعني خليفة عليها... (٥)
ولكن هذه العلاقة الحميمة بين المرأة
والمدينة، لا تثبت أن تنفصم عراها، لتنتقل
المرأة في غياهب الطبيعة متحررة من قيود
المدينة، فنزار الذي حمل لواء الدعوة إلى
الحرية الجنسية منذ بداياته باعتبارها
«المشكلة الأساسية التي تكبلنا وتقيع
وراء تخلفنا الاقتصادي ووراء انقسام
المجتمع العربي إلى قسارتين
منفصلتين» (٦)، ظهر في دعواته هذه تأثره
بمبدأ لورنس القائل «إن الجنس والطبيعة
رمزان للحرية، وإن البين والمدينة رمزان
للعبودية» (٧).

ومن هنا كانت حبيبة نزار تستمد من
الطبيعة صفاءها، وتبتعد عن المعالم
المدنية التي تؤطره وتكبله بقيود
الحضارة من شوارع وموانئ وأروضة،
فتثور الأنوثة لديه على الجغرافيا وقواعد
المرور:

عن الطبيعة، إنها مظهر براق، ولكنها في واقعها قيود داخل جدران كبرت أو صغرت.. انه في كلمة موجزة نزوع النفس إلى الاتصال بجوهرها الاسمي - الطبيعة - (١٢) وقد ظهر هذا النزوع على لسان قطته الشامية:

ضيعني

في أحراج يديك

سئمت... سئمت المدينة

حيث الأشجار بلا عمر

حيث الأزمان خرافية

أرجعني.. صافية كالنار

وكالزلال بدائية... (١٣)

ولا نجد نزارا يلتحم بالمدينة إلا حين يشعر بوطأة الزمن، ويعيش هاجس العمر الذي ولى ويص بالقلق خوفاً من تراجع مكانته والانتقاص من مجده الغابر، فيغدو جسده مدينة مستسلمة بعد أن كان يحمل السيف ويخترق الأسوار:

اني رفعت الراية البيضاء،

سيدتي بلا قيد ولا شرط

ومفتاح المدينة تحت امرك

فادخليها في سلام

جسدي المدينة

فادخلي من أي باب شئت أيتها الأميرة

وتصرفي بجميع ما فيها.. ومن فيها

وخليني أنا.. (١٤)

وإذا استثنينا تأثير العامل النفسي في إظهار المدينة باعتبارها مجالاً للتنفيس عن الضغوط والازمات، وكذلك باعتبارها دعوة للعودة إلى الحياة البدائية والارتقاء في أحضان الطبيعة، نجد أن الرغبة في استرجاع الزمن المفقود بالإضافة إلى التخليد والاستمرارية تأخذ المكان الأم، فنرى نزارا يتوق بشدة إلى التحرر والانفلات اللزاماني بحيث ينعتق من

بسرعة البرق إلى ميدان آخر يغزوه ويحارب فيه، ولكن سرعان ما تأزمت العلاقة أيضاً بينه وبين مجتمعه فلم يجد النرجسي الذي ما اعتاد التراجع والنكوص، بدأ من اتخاذ مبدأ الهجوم العنيف على النفس بعد أن سدت جميع الطرق في وجهه ونشأ الصدع في النحن الجماعية، فتصالحت من خلال ذلك الأنثى والمدينة في نفسه، ليقف في الوجه المقابل للمجتمع بكل أخطائه فتولى نزار تجسيد هذه العلاقة في شعره بصريح العبارة.

بعد هذا لا يفاجئنا هذا التصرف من النرجسي الاصيل الذي يابى إلا أن يعترف بساديته ودمويته، رغبة في الظهور بمظهر البطل وتقليلًا من حدة التوتر التي يسببها الكبت في نفسه النرجسية، وقد اتخذت الصورة هنا معنى أعمق وأشمل، لتضم صورة بيروت إبان الحرب الطائفية فيها:

ياست الدنيا يا بيروت

نعترف الآن... بأننا كنا يا بيروت

نحبك كالبدو الرحل

.....

نعترف الآن... بأننا كنا أميين

وكنّا تجهل ما نفعل

نعترف الآن، بأننا كنا من بين القتلة

.....

نعترف الآن....

بأننا كنا ساديين ودمويين

وكنّا وكلام الشيطان... (١١).

إلا أن نزارا ما لبث أن سئم المدينة وعافها، فقد وجد نفسه يحارب طواحين الهواء فتبعثر بين الحلم والواقع «وهكذا تقوم الموازنة بين الواقع النفسي والواقع الفعلي فكم ضايق ساكن المدينة بحضارة العصور والعمائر التي حجبت الإنسان

إطار الزمن الذي يوحي له دوماً بالنهاية، بينما نراه راغباً في العيش في عالم لا نهائي مطلق..

ومهما يكن من أمر العامل النفسي فقد استطاع تفسير الكثير من الظواهر المعقدة في شعر نزار لأنه - وكما أسلفنا - كان يعيش صراعاً في جميع حالاته الشعرية، ونستطيع القول إن «الفن كان ملاذً صاحبنا يستعين به على ترميم ذاته، وقد تجلّى هذا الترميم انطلاقاً من استعداده الفطري للتأمل والافتراء، مروراً بنشأته في بيئة دمشقية محافظة.. انتهاءً (بالأنا المثالي) الناتج عن هذه التربية المتشددة وسط مجتمع مكبوت يتمسك بالقديم الموروث عن وهي وإدراكه» (١٥).

العامل الاجتماعي

إن أهم الدوافع التي رفعت موضوع المدينة عند نزار قباني إلى مستوى الرؤية والتأمل، وإلى البحث في جميع الجوانب المتعلقة بالمدينة، وإلى محاولة ردم كل ما يعوق وجهة نظر الشاعر إلى المدينة، هو الدافع الاجتماعي الذي كان الأساس في كل قصيدة انطلق بها نزار نحو الجماهير، فالشاعر ليس بمعزل عن التأثيرات الاجتماعية المحيطة به وإنما يحاول أن يبرز هذه التأثيرات في شعره، وبالتالي هدفه من هذا إزالة كل ما هو سلبي فيها، فحركة الشعر لا يمكن أن تنفصل عن حركة الواقع، فهي مواكبة لها في كل خط سير تسير فيه، وهي المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الشعر، لأن الشعر ليس تصويراً للأحاسيس والمشاعر الخاصة بذات الشاعر فقط - وقد كان هذا في الشعر القديم وإنما هو رسالة أخلاقية

تضع الحلول عن طريق الرؤى الشعرية، مصورة أهدافها عبر قوالب شعرية خاصة بذات الشاعر - وهذا ما يحدث في الشعر الحديث - فالشاعر يجد نفسه إزاء مجتمعه ثائراً على كل ما يشد هذا المجتمع نحو الوراء ونحو الخلف، فيسعى به نحو التقدم والتطور على الصعد كافة.

والشعراء المعاصرون ومن خلال حركتهم الشعرية الحديثة، يحاولون تعزيز مظاهر المجتمع الإيجابية وإزالة جميع المعوقات السلبية ومظاهرها، فهم ضمير الأمة في التطلع إلى مستقبل مشرق مزهر، وقد وضعوا نصب أعينهم واجب حمل لواء التقدم في مسيرة الأمة الحضارية، ولهذا لكي يؤكد الشاعر موقفه من المجتمع، يجب أن يبرز انحناءه إلى جانب الجماهير، وأن يكون شعره نابعاً من واقع مجتمعه ويعبر عن كل ما يعاني منه من مشكلات على مستويات عدة «وهذه سمة الشعر، فهي وحدها استطاعت أن تنفذ بالرؤيا العميقة الشاملة عبر الواقع اليومي وواقع العصر، إلى الحقائق الإنسانية والكونية الثابتة فكان أفرادها معاصرين قوميين، وفي الوقت نفسه إنسانيين كونيين، وأخص ما يتصف به شعرهم أنه لا يلتصق بلفتنا وحضارتنا التصاقاً خارجياً، بل ينبع من قلبهما وينمو في تربتهما، ويتخذ صفة التججير التلقائي، فيكون لغة جديدة في صميم اللغة العربية وحضارة جديدة هي تعبير أصيل عن النفسية العربية ونفاذ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيرية من حضارة واجتماع وسياسة ودين» (١٦).

ومن هذا المنطلق كان شعر نزار صورة مصداقية عن عصره وعن مجتمعه، وهي الصورة الشعرية الأخذة بأطراف خيوط

وقد جعل نزار من نفسه المحامي الأول الذي يقوم بفعل الدفاع عن المرأة في كل حقوقها وتحصيل هذه الحقوق من خلال قصائده وأشعاره وكتابات.. «أبحث في كتابتي عن كل النساء المدفونات كاسماك السردين في كتب عاد وثمود، والمشنوقات على بوابات المدن العربية وعن الشفاه التي لا تستطيع أن تتكلم فأنتكمن عنها، وعن العيون التي لا تستطيع أن تبكي فأبكي عنها» (١٨).

لقد كان الشاعر بمثابة الحجر الذي يلقى في البحيرة، فيحدث تلك الدوائر التي تتكون صغيرة ثم تتسع، فهذه المهمة ألحها نزار على عاتقه منذ القدم وهي مهمة تخليص المجتمع من كل العادات والتقاليد البالية المزيفة، وقد كانت هذه المهمة على نطاق ضيق فامتدت الآن، لأنه أن الأوان لتعرف المجتمعات أثر المرأة وموقفها وموضعها فيها، فإلى متى تبقى المرأة العربية على وضعها هذا في ظل مجتمعات تنظر إليها نظرة متدنية عن الرجل:

حان الوقت لتخرجي من قنبر أيبك
ومن صندوق أمك المطعم بالصدف
فلم يعد مسموحاً أن تظلي
حكمة مأثورة موضوعة في برواز
أو سمكة للزينة في أكوار يوم
أو ثوبا معلقا

في متحف التقاليد الشعبية.... (١٩)
وكثيرا ما كان نزار يدي بصوته تجاه المجتمعات، كي تعالج القضية بموضوعية، لأن المرأة مازالت متأخرة عن المرأة الغربية التي رأها نزار في البلاد الأجنبية وأحبها ولكن على الرغم من هذا فإنه يحمل صورة المرأة العربية في مخيلته، ليراهما ماثلة أمامه هناك في المدينة الغربية، وذلك ليعرض لنا الصورتين

متنوعة الاتجاهات، فهو لم يكن راضيا عن واقع الاجتماعي القائم في المدينة، وبالأخص وضع المرأة فيه، فقد حاول نزار أن يخلص المرأة من واقعها الاجتماعي المتخلف، من خلال عدسة الرؤية الشعرية التي ترصد الظواهر في المدينة على جميع أشكالها، فكان التناقض هنا بين شكلين، الأول الشكل العربي والثاني الشكل الغربي، فقد كان في معظم قصائده يصور الوضع الاجتماعي في كل من المدينة العربية والغربية من خلال واقع المرأة فيه من زاوية التحرر والتطور، ويسعى إلى تشكيل خط نهائي رؤيوي تكون فيه المرأة العربية كالأجنبية على اعتبارهما جنسا قائما يعيش في المدينة، وهو في هذا لا يفصل رؤيته الخاصة عن رؤيته العامة، فالمرأة هي المدينة والمدينة بالتالي هي الوطن بأكمله، فكل تشكيل للمرأة هو تشكيل للمدينة وكل تشكيل للمدينة يعني تشكيلا للوطن، ومن خلال هذه العناصر الثلاثة يسعى إلى إيجاد حلول تحريرية شاملة لها، وقد أكد هذا في قوله: «حين أطلب الحرية للمرأة والوطن للكلمة فإنني أطلبها بمفهومها الشمولي والمطلق، فليس هناك نصف حرية، أو ربع حرية أو حرية بالتقسيط» (١٧).

فكما هو معروف عنه أنه لا يرضى بانصاف الحلول، فأما أن يكون الأمر وأما لا، لأن الوضع الذي تعيشه المرأة الآن هو وضع نصف تحرري أو هو أكثر من ذلك، فهو لهذا يطالب بالحرية الكاملة لها، شأنها في ذلك شأن الرجل على اعتبارها العنصر الذي يشكل النصف الثاني للمجتمع، وبالتالي لها من الحقوق والواجبات ما هو كائن للعنصر الأول وهو الرجل.

العربية والغربية من خلال وضع المرأة فيها:

لم تكن فاطمة مشرقة الوجه
كما كانت (بمارلو)
لم تكن صافية العين كما كانت
(بمارلو)

لم تكن معتزة الزهدين من قبل
كما كانت (بمارلو)
لم يكن يسكنها الشعر
كما كانت (بمارلو)

انني آمنت أن الحب ساحر.. (٢٠)
فهو من خلال هذا التحرير الذي عده
القضية الأساس التي يبحث فيها، ينطلق
نزار لتصوير وضع المدينة حينما طالب
بالحرية منذ بداية (قالت لي السمراء)
و(طفولة نهد) فقد كانت المدينة رافضة
لكل رأي وكل تصوير وكل رؤية، لأنه
الشاعر الذي يريد تغيير كل شيء ويقلب
كل شيء:

ورغم ما كتبه
ورغم ما نشرته
ترفضني المدينة الكثيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي.. حقد وضجر
ترفضني المدينة الرهيبة
لأنني.. بالشعر يا حبيبة
غيرت تاريخ القصر.. (٢١)

ولكن نزارا في تصويره لهذا الوضع
الكائن في المدينة، يضع يده على وضع
أعمق من هذا، وهو ذلك التناقض الذي
يعيشه أهل المدينة، فهم في صباحهم
يستذكرون المرأة وكل مظاهرها وفي
مساءهم يحملون بأبسط شيء يخصها:

لماذا في مدينتنا
نعيش الحب تهريبا.. وتزويرا
ونسرق من شقوق الباب موعدا
ونستعطي الرسائل

والمشاويرا

....

لماذا أهل بلدتنا
يمنقهم تناقضهم
ففي ساعات يقظتهم
يسبون الضفائر والتنانيرا
وحين الليل يطويهم
يضمون التصاويرا.. (٢٢)

فالشاعر في هذا يدرك تمام الإدراك
ذلك التخلف الاجتماعي الذي تعيشه
مدينته وأهل بلدته في نظرتهم البدائية
للمرأة وللحب، فنزار من بيئة متعصبة
متحجرة، تلك «البيئة التي تقمع الرغبات
وتسلط أعين الناس وألسنتهم على
تحركات المحبين وصبواتهم باعتبار
الحب عيبا لا تقره الأخلاق الاجتماعية إلا
إذا رافقه الزواج» (٢٣).

ومن هذه الرؤية كان نضال نزار
قباي نضالا لا هوادة فيه، ضد كل
مظاهر المجتمع المتخلف، فاستطاع أن
يضع يده على أساس العلة الكامنة في
تخلفه مبسطا إياها في جميع ظواهرها
وأشكالها، وذلك من خلال تجربته
الخاصة ورؤيته الثاقبة فيها، وحرارة
المعاناة والصدق في التصوير، ذلك هو
الموقف التقدمي الذي يثور على كل ما هو
رجعي ومتخلف، والذي يلتزم بالمسؤولية
التي يجب أن يقودها على اعتبار صاحبه
واحدا من أبناء الجيل الواعي المثقف الذي
يسمى بالمجتمع نحو كل ما هو تقدمي
وحضاري.. «إنه موقف في منتهى
التقدمية والمعاصرة والمسؤولية،
مسؤولية باهظة، مسؤولية التجديد
والثورة والتحرير، تحرير نصف المجتمع
الذي أعفي منذ آلاف السنين من أداء دوره
في العمل والنضال، وحجر في زنزانة
(خرافة الشرف الرفيع) و(العرض الذي

يراق على جوانبه الدم) وانقاذ القسم الثاني من برائن الفكر المهزوم وأدب الجرائد الصفراء الصادرة بمرسوم من السلطان» (٢٤).

فهذا هو الموقف الذي يصمد عليه نزار في شعره، لأن الشعر في رأيه هو استنزاف القوى كافة من أجل موقف التحدي والثبات والثورة على كل زيف، لأن «كل شعر حاول أن يكون مخلصاً للثواب الاجتماعية هو شعر ساقط، وكل شعر حاول أن يرشو.. ويتزلف للمؤسسات القائمة ساقط، الشعر الحقيقي قائم على الاغتصاب، على اختراق الجدران المنصوية سابقاً» (٢٥).

وبما أن الشاعر نزار قباني من الشعراء الذين لا يتزلفون ولا يتملقون ولا يرضون عن العادات المهلهلة المتخلفة، لذا راح ينقض الصورة التي هي عليها مدينته، ليدعو إلى تحقيق واقع اجتماعي تنتقي منه كل العادات المزيقة عن طريق الحب الذي عده وجوداً إلهياً في المدينة وفي الكون كله:

أحبيني.. بعيداً عن بلاد القهر والكبت
بعيداً عن مدينتنا التي شبعنا من الموت
بعيداً عن تعصبها
بعيداً عن تخشبها
أحبيني.. بعيداً عن مدينتنا
التي من يوم أن كانت
إليها الحب لا يأتي
إليها الله لا يأتي... (٢٦)

إنه يتناول المجتمع ويتناول ما هو معقد ومأساوي فيه، فقد اختار طريق المرأة المعبرة عن كل شيء في المدينة، والتزم بهذه الطريق وعده جزءاً لا يتجزأ من الرسالة التي يتناولها، وجزءاً من الوطن كله «وهكذا اختار نزار طريقاً خطيرة تتفجر الألغام تحت أقدامه في كل خطوة

يخطوها.. لأنه صاحب رسالة ومبدأ التزم بهما، ووقف جهده وعمره لنصرتها، الوطن ممثلاً للمرأة، أجل لقد اختار طريقها هي» (٢٧).

لقد كان نضاله نضالاً بالقصيدة التي كانت السيف في وجهه المضطربات التاريخية الاجتماعية، كل ذلك من أجل الحب ومن أجل المرأة ومن أجل المدينة:

قاتلت بالسيف وبالقصيدة
كي أحمل الحب إلى مدينتي
وأغسل القبح عن الوجوه والجدران
وأجعل العصر أقل قسوة
وأجعل البحر أشد زرقاً
وأجعل الناس ينامون
على شراشف الحنان... (٢٨)

من خلال هذه الرؤية الاجتماعية للمدينة، كانت مسيرة نزار قباني في حياته الشعرية، مسيرة تحررية ثورية انقلابية، ليؤكد موقفه من المجتمع ومن الجماهير ومن الأمة، فحمل راية التحرر بأنواعه، متخذاً المرأة سبيلاً لهذا التحرر، فهو لا يعد التحرر الذي يريده للمرأة تحرراً جنسياً ذاتياً، وإنما هو تحرر اجتماعي كامل في حرب اجتماعية عامة.

العامل السياسي

على الرغم من أهمية العامل السياسي باعتباره أحد العناصر المكونة للعمل الفني إلا أننا لا نستطيع دراسة الأثر الفني من وجهة نظر أيديولوجية بحتة، إذ إن العمل الفني هو خلاصة تضافر العوامل السياسية والنفسية والاجتماعية يصحبها الشاعر في وعاء خاص به يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقدراته الجمالية وملكاته الإبداعية. والحديث عن تأثير العامل السياسي في

بدمشق هو جزء من ارتباطه بالوطن
والوطن كذلك هو دمشق نفسها:

وطن واحد.. رسمناه قححا

ونخيلا وأنجما ويماما

نينوى... البوكمال... طرطوس... حمص

بابل.. كربلاء... ردى السلاما

وطن واحد ولا كان شعري

لو يغني قبيلة أو نظاما... (٣٠)

وتظهر رؤية الشاعر القومية التي
تؤكد ارتباط الوطن وتلاحمه من مشرقه
إلى مغربه أيضا من خلال صورة الزعيم
المخلص والرمز، حيث يشكل الحزن
لرحيل جمال عبد الناصر نقطة التقاء
الوطن بأكمله، فيعم الحزن المرسوم على
مظاهر الطبيعة غيوما وأشجارا ليشمل
الوطن العربي، وليعبر عن وحدة الهموم،
فتختلط دماؤه برائحة الأرض والأزهار
ويتناغم صوته مع أصوات الطيور
والأمواج، وتلبس المدن العربية رداءها
الأسود حزنا وألما:

نساء فلسطين تكحلن بالآسى

وفي بيت لحم قاصرات.. وقصر

وليمون يافا يابس في حقوله

وهل شجر في قبضة الظلم يزهر

.....

وبيبك صفصاف الشام ووردها

وبيبك زهر الغوطتين ودمر (٣١)

وتلتحم في صورة بيروت رؤية نزار
القومية والسياسية، حيث أدت سيادة
الأنظمة السياسية المتصارعة فيما بينها
إلى انهيار بيروت ووقوعها في هذه المأساة
التي فجرت ينابيع الحزن في قلم نزار
قباني، فأخذ يطالب بضرورة الترميم في
جميع النواحي، لأن التمزق قد أصاب
وجه الشاعر كما أصاب وجه بيروت:

لقد انفجرت بيروت بين أصابعي

كدواة بنفسجية

موقف نزار من المدينة، يتخذ منحني:
المنحنى الأول يرتبط بالأحداث السياسية
المهمة التي يعاصرها الشاعر ولا يملك إلا
أن يخوض تجربتها في شعره، والمنحنى
الثاني يرتبط بالرؤية القومية لدى
الشاعر التي تظهر من خلال أعماله.

يقول نزار: «ثلاث سنوات وأنا على
خشبة مغامرة، وأغرقت البحر ولم
تغرق.. زرعت خيمتي عند سور الصين
العظيم، نمت في مزارع الشاي وحقول
اللوتس، غسلت وجهي بأمطار الغابات
الاستوائية.. ثلاث سنوات وأنا دائخ وراء
كلمة، وراء قلعة كلمة أضيقها إلى السوف
الكلمات الطوة التي صنعت أدب يلاذي..
ثلاث سنوات وأنا أحمل بلادي في
صدري..»

أخبثها في جفون كل حرف كتبه.. في
كل نقطة حبر سفحتها على الورق، ثم
يأتي إليك من يقول: أين الوطن في شعر
هذا الشاعر» (٢٩).

فنزار حمل في حقيبة ذاكرته التفاصيل
الدقيقة عن مدينته دمشق، فكان أينما حط
رحاله في هذه البلدة أو تلك، وكلما غرق في
حب إحدى الحسنات، يرى فيها شيئا
من دمشق أو شيئا من الوطن، أو شيئا
من التاريخ، فالصور الدمشقية قابضة في
الذاكرة بترائثها العريق، وتفاصيلها
الدقيقة، فهي ذكريات تعد نوعا من
الارتباط الجذري بالأصول، تلك الأصول
التي عبر الشاعر عن موقفه تجاهها، من
خلال رؤية وطنية سعى من خلالها إلى
بلورة المدينة والعلاقة التي تجمعها بها.

وقد تتوسع المدينة لدى نزار، لتشمل
الوطن بامتداده الواسع، فيلجأ إليها في
لحظات التأمل والحزن، فخصوصية
دمشق لم تجعله ينأى بعيدا عن الوطن
الأم، على العكس من ذلك، فإن ارتباطه

ودخلت شظاياها في صورتي وفي
أوراقي

فساعدني على ترميم وجهي
وترميم لفتي

ألا يمكنني أن أحبك خارج
المخطوطات العربية

وخارج الفرمات العربية

وخارج أنظمة المرور العربية... (٣٢)

ويبقى ما حدث لبيروت غصة في حلق
الشاعر، فهو ما يزال يطالب إعادة الأمور
إلى نصابها إذا لا يجد بديلا من بيروت
الأنثى الرائعة، مائحة الخصب، حيث
تعدم الحياة في هذا الكون ويتجلى القبح في
نفوس قاتليها، من خلال مناظر الخراب
والدمار التي الحقوها بها:

أه ياعشاق بيروت القدامى

هل وجدتم بعد بيروت البديلا

إن بيروت هي الأنثى التي

تمنح الخصب وتعطينا الفصولا

إن يميت لبنان.. متم معه

كل من يقتله.. كان القتيلا

كل قبيح فيه قبيح فيكم

فاعيدوه كما كان جميلا

إن كونا ليس لبنان به

سوف يبقى عدما أو مستحيلا.. (٣٣)

وكذلك تتوضح لنا مناظر الخراب في
القدس، ويتبين ذلك الحزن القديم على
وجهها لتظهر وكأنها طفلة جميلة،
محروقة الأصابع، دامعة العينين، يلف
الحزن شوارعها ومآذنها وكنائسها،
وتتلخخ الدماء جدرانها:

ياقدس.. يامنارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عينك يامدينة البتول

ياواحة ظليلة مر بها الرسول

حزينة حجارة الشوارع

ياقدس.. يامدينة تلتف بالسواد

من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة
صبيحة الأحاد... (٣٤)

وقد ترك جرح حزيران العميق الغور
بصمته البارزة في شعر نزار، إذ تحول
من شاعر المرأة وشاعر الحب إلى شاعر
القضية بلا منازع، على الرغم من إصراره
على أن هذه المرحلة لم تكن تحولا بل
امتدادا لرؤياه القديمة، إلا أن «هذا
التحول السريع، كان لابد أن يظهر في
صورة غضب ملتهب يمنع نزارا من
العودة إلى قواعده العتيقة القديمة
بالسهولة التي نتوقعها منه مادامت فترة
الهزيمة وشروطها مستمرة فكانت تتأجج
ناره كلما زار إحدى المدن العربية، فيذكر
واقع العرب المأساوي» (٣٥).

فها هو يبيكي فلسطين، وقد سكن
الحزن قلبه، بل تحول إلى جراح دائمة،
لكثرة ما أثخنه هذه الجراح:

بكيت.. حتى انتهت الدموع

صليت.. حتى ذابت الشموع

ركعت.. حتى ملني الركوع

سألت عن محمد

فيك، وعن يسوع

ياقدس، يامدينة تفوح أنبياء

يا أقصر السدروب بين الأرض

والسماء... (٣٦)

ولا تلبث قيود الشاعر أن تنكسر،
فيخرج من قوقعته، ليستعيد نشاطه بعد
حرب تشرين بروح قوية، وقلب عارم
بالفرح، ويعانق حبيبته بعد طول غياب،
تلك التي وسعت مساحة عينها لتشمل
الوطن كله وينتهي زمن الحزن، ويعود
زمن البراءة والطفولة فتلتحم في داخله
الحبيبة والمدينة، لتغدو وجهين لعملة
واحدة:

الاحظت أنك صرت دمشق

بكل بيارقها الأموية

ومصر.. بكل مساجدها الفاطمية
وصرت حصونا.. واكياس رمل
ورقلا طويلا من الشهداء
الاحضت أنك صرت خلاصة كل
النساء

وصرت الكتابة والأبجدية... (٣٧)
ومن هنا نستطيع أن نؤكد مع الدكتور
بسام ساعي «أن الشاعر نزار من أبرز
شعراء الوسط الذين استطاعوا رغم عدم
اعتمادهم أيديولوجية معينة، ورفضهم
الوقوف على منابر عقائدية محددة، أن
يحققوا تواصلا مع الجمهور من خلال
التعبير الصريح عن أزماتهم الوطنية
والإحساس بواقعهم المأساوي» (٣٨).

فمن خلال رؤيته السياسية استطاع
أن ينقل إلينا واقع البلاد العربية بكل
مظاهرها التي باتت عليها بعد الحروب،
فكانت تلك الرؤية مشوبة بالتيرة الحزينة
على ذلك الواقع لأنه يعشق الأراضي
العربية، ويعشق كل ذرة تراب فيها.



١ - انظر غالي شكري «شعونا الحديث
إلى أين» القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨،
ص ١٤.

٢ - انظر خريستو نجم «الفرجسية في
أدب نزار قباني» بيروت، دار الرائد
العربي، ط ١، ١٩٨٢، ص ١١٤.

٣ - نزار قباني «عن الشعر والجنس
والثورة» بيروت، منشورات نزار قباني،
ط ١، ١٩٧٢، ص ٥٠.

٤ - راجع مقالتنا «معالم النفس عند
نزار قباني ما تزال تتفجر» السراج، العدد
السابع والثلاثون، كانون الثاني، ١٩٩٥.

ص ٥٦.
٥ - نزار قباني «مئة رسالة حب»
بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١٢،
١٩٨٢، ص ١١١٢.

٦ - نزار قباني «قصتي مع الشعر»
بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١،
١٩٧٢، ص ١٠.

٧ - خريستو نجم، مرجع سابق، ص
٢٤٩.

٨ - نزار قباني «لا غالب إلا الحب»
بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١،
١٩٩٠، ص ١٩٨.

٩ - خريستو نجم، مرجع سابق، ص
٢٩٠.

١٠ - نزار قباني، الأعمال السياسية
الكاملة «ترصيع بالذهب على سيف
دمشقي»، ج ٣، بيروت، منشورات نزار
قباني، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٤٣٢ - ٤٣٣.

١١ - الأعمال السياسية الكاملة
«ياست الدنيا يا بيروت» ص ٥٨٤ وما
بعدها.

١٢ - انظر د. ماهر حسن فهمي،
«الحنين والغربة في الشعر العربي
الحديث»، القاهرة، مطبعة الجبلاوي،
١٨٠.

١٣ - نزار قباني «الأعمال الشعرية
الكاملة قطي الشامية»، ج ١، بيروت،
دار الكتب، ط ٢، ١٩٧٣، ص ٦٦٩.

١٤ - نزار قباني «هكذا أكتب تاريخ
النساء» بيروت، منشورات نزار قباني، ط
٥، ١٩٨٩، ص ٤٦.

١٥ - خريستو نجم، مرجع سابق، ص
٤٠٨.

١٦ - محيي الدين صبحي «مطارات
في فن القول» دمشق، اتحاد الكتاب
العرب، ١٩٧٨، ص ١٦٥.

١٧ - نزار قباني «ما هو الشعر»

- بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١، ص ١٨٣.
- ١٨ - نفسه، ص ٨٨.
- ١٩ - نزار قباني «أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٢١.
- ٢٠ - نزار قباني «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ٣، ص ١٩٨٩، ص ٧٨.
- ٢١ - الأعمال الشعرية الكاملة «حبيبتني» ص ٥٠١.
- ٢٢ - نفسه «يوميات امرأة لا مبالية» ص ٦١٠.
- ٢٣ - خريستو نجم، مرجع سابق، ص ١٣٢.
- ٢٤ - انظر علي المصري «رحلة شوق مع نزار قباني» دمشق، دار الكتاب العربي، ١٩٧٧، ص ١٣٧.
- ٢٥ - محيي الدين صبحي، مرجع سابق، ص ١٠٣.
- ٢٦ - الأعمال الشعرية الكاملة «القصيد المتوحشة» ص ٦٥٥.
- ٢٧ - علي المصري، مرجع سابق، ص ١٣٢.
- ٢٨ - نزار قباني «تزوجتك أيتها الحرية» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨٨، ص ٨٢.
- ٢٩ - نزار قباني «الشعر قنديل أخضر» بيروت، منشورات المكتب التجاري، ط ١، ١٩٦٣، ص ١٦٩.
- ٣٠ - الأعمال السياسية الكاملة «مواويل دمشقية إلى قمر بغداد» ص ٥١٠.
- ٣١ - نفسه، «إليه في يوم ميلاده» ص ٣٨٧-٣٨٨.
- ٣٢ - نزار قباني «هكذا أكتب تاريخ النساء» ص ٨٤.
- ٣٣ - الأعمال السياسية الكاملة «إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار» ص ٦٢٧-٦٢٨.
- ٣٤ - نفسه «القدس» ص ١٦٢.
- ٣٥ - انظر د. أحمد بسام ساعي «حركة الشعر الحديث في سورية» دمشق، دار المأمون للتراث، ط ١، ١٩٧٨، ص ٤٨٠.
- ٣٦ - الأعمال السياسية الكاملة «القدس» ص ١٦١.
- ٣٧ - المصدر السابق «ملاحظات في زمن الحب والحرب» ص ٤٦٣.
- ٣٨ - انظر د. أحمد بسام ساعي، مرجع سابق، ص ٤٢١.

عبد الله مسلمان

○ فاضل خلف

مغني الشعب
مناهل فته

وتحوم تلكك على المزاج

بل في طنين مستمتر

ثم أضاف: ومثل هذا الشاعر ترى الكثير ممن تفضوا أيديهم من الناس جميعا وأصموا أذانهم عن كل صوت يدوي وأطبخوا أجفانهم عن كل نور يومض من حولهم وعاشوا معتزلين الناس ترى منهم صنفا وهو اشرفهم، فقد يتحين الفرصة لينهش بنابه في عرض من يعتقد أنه سبب يؤسه حتى ولو كان المجتمع نفسه لا يهمه ان كان مثاليا او على النقيض من ذلك، وكل الاصناف يجمعها سبيل واحد هو سبيل المتمردين ومثل هؤلاء لا يباليون برأي مجتمعهم فيهم، فيما قالوه خلعوا أنفسهم عن مجتمعهم وإذا حانت الفرصة لأي منهم أن يلقي شعرا في مناسبة من المناسبات فهو يضحك أكثر مما يؤثر، وهم بانخلاعهم أشبه بالشعراء الصعلاليك في الزمن القديم أمثال «قابط شراء» و«الشنفرى» و«عمر بن براق» وبـ [الشاعر المصري عبد الحميد الديب] في العصر الحديث الذي جاء في شعره أسيرا لأننا لديه وسلك طريق الفسق والاستهتار حتى آخر حياته القصيرة وما هو بيت له مشهور يقول فيه:

أيعفك من دمي نفورك من ذنبي

دع الذنب يحصيه ويغفره ربي



إن شاعرنا عبد الله سنان لم يصرخ كالشاعر المصري عبد الحميد الديب من جروح تنزف دما في ذاته البائسة إنما جاءت صرخاته لتولول أسى وتقطر دما عن طريق فراش انحطه المرض وأذابت جسمه السقام، إذن فالشاعر المتمرّد على بيئته يصرخ ويبيك من أجل نفسه الجائعة أما الشاعر الذي هو مرآة صادقة

لقد أجمع القدامى من النقاد على أن الفنان من بيئته، ما هو إلا نبرات هامة من صوت قوي أو ومضة راقصة من قرص يتوهج نورا.. وهو مرتبط بها وملتصق بقوة لا يملك الفكك منها وليس له محيد عنها فهناك أوامر غير مرئية تشده لينزل مقيدا بأحكام بيئية.. أو أن هذا الفن ينعطف إلى البيئة منجذبا بغير مشيئة..

بيد أن المحدثين من النقاد رأوا غير ذلك وقالوا إن هناك طبقة ممتازة من الفنانين والشعراء أخذوا على عاتقهم توجيه الفنون وتجديد شباب الآداب متميزة بقوة الإبداع الفني والابتكار الأدبي لما لها من قوة فكرية يؤازرها وجدان ثر عاطفة ومن ثم تمردوا على الظروف البيئية وقالوا محال أن يصبح فننا الصان عن وجودنا صدى لأصوات لا نؤمن بها فنحن لا نؤمن بغير أنفسنا ولذا ترى أننا محكومون بهذا الإيمان ولا نستجيب لغير هوائنا.. وعندما سئل عبد الله سنان عما يردده النقاد المحدثون بخصوص هذا التمرد على بيئة الشاعر أجاب بأنه لا يفعل هذا سوى الشاعر المأخوذ بلفحة من الكبرياء على الرغم مما به من فاقة واصفرار وجه من الجوع ثم ذكر أبياتا عن نوري الكبرياء يقول فيها:

متعجرف دون البشر
فوق البسيطة محتقر

إلى قوله:

ومساوئ الأخلاق تب
دوني الخبيث من البشر
فألكه يصرف من يشاء
لما يشاء كما أمر
صرف الذبابة للقم
مة والفراشة للزهر
هذي ترفرف بالجنا
ح على اللذيذ من الثمر

ويد تستلهم الله التقى
وفؤاد بالألماني عامر



ويقول «عبد الله سنان» شاعر الشعب:
الرقص فن لا جدال
هو والموسيقى والموال
في الحرب في الطرب الرفيع
وفي انتصارات النضال
فليقتصر دون البنسالا
ت القاصرات على المثال
إني أرى رقص الفتى
ة جريمة بين الرجال
بترنح وتمايل
وتعود ترجف باعتماد
والذئب يرصد خلفها
والذئب يفترس الغزال
لا تتركوا الفتاتكم
في كل طارئة مجال
إن الفتاة بريئة
والرقص يوردها الوبال
سيجرها نحو السقوط
فلا تجار ولا تقال
فتجنّبوا إرغامها
فعواقب القسق الزوال



والآن أن نستعرض مناهل فن عبد
الله سنان فنقول كما علمنا من حياته انه
أول ما حفظ في طفولته جزءا يسيرا من
القرآن الكريم في أحد (الكتاتيب) ورغم
ذلك انطبعت أساليبه الرائعة وإعجازه
البلاغي في نفسه فتدرب على كيفية إبراز
المعنى النافر في رشاقة لفظية أنيقة وليس
من منكر لما تؤثر به بلاغته، أقصد بلاغة
القرآن ونهجه العالي في شعره تأثيرا
ملحوظا له القدرة على الإشعاع ولهذا
لاحظ عليه أكثر المحيطين به انه إذا ارتجل

لعمره وبيئته فيصرخ من أجل الإنسانية
ليس في مجتمعه فقط بل في كل أنحاء
المعمورة.. إن الشاعر المتمرد على مجتمعه
وبيئته يرسم طرق التسكع للمتسكعين،
لأنه متسكع مثلهم أما شاعر الشعب عبد
الله سنان ينعتهم بأنهم نفايات متسكعة
ويقول فيهم:

إلى م نبارك المتسكعين
فقد ضاقت صدور المصلحين
إلى م وهذه الحشرات تبقى
وتنخر تلكم الديدان فينا
إلى قوله:

سلوهم انهم يا قوم ادري
بنكصهم عن المتوثبين
سلوهم ما الذي عملوا
لخير البلاد وما الذي هم منتجون
وماذا اوجدوا لعلو اوطا
نهم ان كان فيهم صالحونا
فان لم تصرفوهم عن
شرور البطالة صيرتهم مجرمينا
ففي توجيههم خير وأمن
وفي إرشادهم برع يقينا
وإلا فالسلام على السجاي
الحميذة والأبسة الخرينا



والشاعر المصري عبد الحميد الديب له
رأي في الرقص أشار قريحة شاعرنا عبد
الله سنان، يقول «الديب» وهو شاعر
البؤس:
عربد الحسن فجن السامر
وعرا السمار أنس عامر
رقصت أم زلزلت من رقصها
كل قلب فهو ناء حاضر
الشيخو القعد استجلبوا بها
كل حسن، والشباب الباكر
ذلك الرقص صلاة وهدي
ودعاء مستجاب طاهر

قفا نيك من ذكرى خروف ومنزل
 لأهل الندى شرقي بيت ابن مندي
 خروف تكتيه إذا ما رأيته
 كما أوهمونا بـ (الخروف للسلسل)



وأكب على بردة البوصيري حتى
 استظهرها كاملة ومن ميعته حتى غيبته
 لم يدع مجلدات تاج العروس التي ظفرت
 منه ببيتين يقول فيهما:

تاج العروس أعز
 إكليل على رأس اللغه
 ما زال من ينبوعه
 الظمان ينهل أبلغه



ولم تشد الشاعر مجالس النحويين
 بقدر ما كانت تساهره كتب التراث
 الشعري وكان كما يقول الشاعر الحديث
 «أحمد عبد المعطي حجازي»:

ثم امضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر
 «يا فؤادي رحم الله الهوى
 كان صرحا من خيال.. فهوى
 اسقني، واشرب على أطلاله
 وأرو عني طالما الدمع روى»
 كنت أهوى هؤلاء الشعراء
 أرتوي من دمعهم كل مساء
 أتغنى معهم بالمستحيل

وقد كشف عبد الله سنان عن سر
 عزوفه عن النحو في إحدى مكحه التي
 أسماها (زيد وعمرو) والتي قال فيها:
 وخل صدوق لديه انتباه
 بكل طريف حباه الإله
 أديب أريب له فطنة

يحدثنا عن ثقافة الرواه
 روى أن ملكا له سطوة
 ومجد عظيم وعز وجاه
 وكان اسمه يوم ذاك كما
 روي عنه (داود) يخشى حماء

الحديث فكأنه يفرغه من الذاكرة في أوعية
 السمع لدى سامعيه، ولعل هذين البيتين
 يؤكدان للقارئ تأثير القرآن في شعره:

فالله قال آية

في سور مكرمة

(المال والبنون زينة الحياة) فاعلمه
 وفي أدعيته على لسان الفنان الراحل
 «معجب الدوسري»:

ولكن في أملا واحدا
 بمن في كل أمر مهاب
 هو الله ربي ولا غيره
 إذا ما دعاه لمصاب استجاب
 هو القادر القاهر الفاتح
 القرآن العظيم بام الكتاب
 يحقق بعد الشقاء الطو
 يل أمنية لم تكن بالحساب
 ألم ينج أيوب من سقمه
 ورد له أهله إذا أناب
 وأخرج ذا النون من حوته
 وأرجع يوسف بعد الغياب
 قديسر على أن يمس علي
 ويجعلها دعوة تستجاب
 ويمنحني من لدنه الشفاء
 فما سأل الله عبد وخاب



اعتمد الشاعر بعد تركه المدرسة
 الأحمدية على تنقيف نفسه بنفسه فعكف
 على دراسة كلية ودمنة ولاحظ ذلك من
 ذكره «شتربه» في قصيدة «شتربه»:
 إن في وجه (السلوقي) للنحس مجلبه
 لورآه (كليلة) ظنه الثور (شتربه)



وأدمن قراءة المعلقات السبع بدليل
 فكاهيته التي صاغها على نسق معلقة
 امرئ القيس وسماها معلقة «امرء
 العيش» وقال فيها:

التراث فلننظر مثلا كيف صاغ قصيدة
(يلاعبها) بإبداعه المشهود:
يلاعبها في كفه وتلاعبه
أغن غصبيض الطرف لم يبد شاربه
لاحظ أنه جاء بصورة وصفية
(نواسية) كان كثيرا ما يستعملها في
وصف (الشطار)
إلى أن قال:

لقد راح يرمينا بأهداب عينه
وبين الحنايا الناحلات مضاربه
أما هذه فهي صورة عصرية وبهذا نجد
شاعرنا يضرب بجذوره في أعماق الماضي
البعيد ثم يتعهد ريبها من روافد عصرية
فتأتي أثمارها بمذاق عصري ثم تبدو آثار
الهيمنة التراثية عليه فتكون النتيجة أن
يقف من الشعر الحديث أو بالمعنى الأصح
من قصيدة النثر موقعا يقول فيه:

قالوا نظمت الشعر قلت نظمته
دورا كامثال العقود ينضد
قالوا لقد مل الوري ترداده
وعن القريض الحر لم يترددوا
قلت المجالس لا تدار بغيره
وهل الطعام بغير ملح يزرد
قالوا وقد جاءوا بشعر هلهلت
أوزانه ومن الجمال مجرد
ماذا ترى بالشعر هذا إنه

شعر قوي السبك لا يتقيد
فاجبتهم شعر كهذا لم يكن
متقبلا ويموت ساعة يولد

لا أنت معترف به كلا ولا
الشعر المفقى بالكيان يؤكد
لا أستسيغ سماع حرف واحد
فالذهن عند سماعه يتبلد
فيذا تلي فكافنسي في مائتم
متقطب متجهم متجمسد
وإذا تلي الشعر الحقفى خللني
غصنا بانفاس الصبا يتاود

وكان له خادمان قد
استطابا المقام ونالا رضاه
يفاديهما ذاك زيدا وذا
ك عمروا لما رامه وابتغاه
وذات مساء قبيل الرقاد
دعا عمرو إبليس فيما نواه
وقال انتويت كذا وكذا
فماذا تقول وماذا تراه
فحبس إبليس أراه
وصوب ما قاله وارثاه
وقد سولت نفس عمرو له
ليسرق (واو) ملك رعااه
ولم يدسر أن سيعاقبه
على سوء ما فرطته يدااه
ففتش عن واوه
باسماء من حوله في الغدااه
فأبصره باسم عمرو كاحدب
تحت كهف يخاف الرمااه
فأصبح لصا يعاقب
بالعصي انتقاما على ما جنااه
وسلط زيد على ضربه
وأوكل أمرهما للنحاه
وأصبح بين الوري عيرة
لمعتبرها طوال الحياة
فلا تركن إلى الفحو
بالسليقة أسهل شيء أراه
ودع عنك زيدا وعمرا الذي
النحاة ليضرب كل أخاه

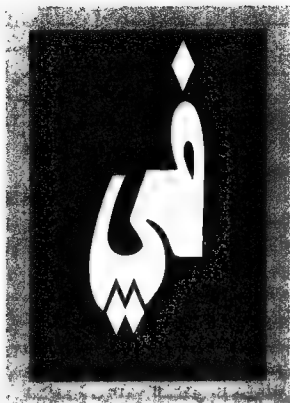
كما اطلع عبد الله سنان على الكثير من
أمثال العرب وحفظ معظمها بدليل شطرة
البيت التي قال فيها:
(أشام من طويس) بالإضافة إلى ثقافته
المتنوعة التي كان يستوعبها من وسائل
الإعلام ومن كتب التاريخ إذ كان له شقف
مولع بالتاريخ ولهذا أصبح طبيعيا أن
يمازج بين ثقافة العصر وبين مخزونه من

عجزوا عن الشعر الملقى فادعوا
 أن المهلهل شعلة لا تخمد
 زعموه كالطيور محلقة
 ومع الليالي كلما تتجدد
 ولقد نسوا أن القوافي أصبحت
 كالراشيات على البلا تتمرّد
 والشعر ما هن العواطف نظمه
 ويثر في البطل الحماس ويوقد
 فاصرف عن الشعر الحديث فإنه
 شعر ولا شعر يهز فينشد



وبهذا أستطيع أن أقول لما لمسته من
 صدق الشاعر فنيا أن شاعرنا رحمه الله
 كان موهوبا مطبوعا رزقه الله رحب
 وجدان يتسع لأحاسيس البشر فيصب
 على كل إحساس خارج عن نطاقه الداخلي
 غرقة من المعين الذي يتفجر من
 أحاسيسه الخاصة.. وجدان تتفاعل فيه
 حشود البيان ولا تنفصل عنه إلا في هيئة
 قريض بارع..





فكرى مالك حداد

بقلم: د. أبو العيد دودو

تعود معرفتي بالمرحوم مالك حداد إلى سنة ١٩٦٩، وهي السنة التي كنت قد عدت فيها من النمسا إلى الوطن، فكانت أزوره في مركز عمله بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة آنذا، وكان ذلك بطلب منه، حين كان يعلم بوجودي في الوزارة أو بطلب من صديقي المرحوم عبد الفتاح خليفة، الذي كنت أذهب لزيارته بموجب الصداقة أو في إطار النشاط الثقافي، الذي كانت تقوم به إدارته داخل الوطن وخارجه، فكنا نذهب إليه لتناول فنجان من القهوة في مكتبه.

أن يشعر بها جليسه، لغتها الخاصة، ولعلها كانت تمثل ذلك الجزء من شاعريته، الذي يتخذة عوضاً عن اللغة حين يشعر بعجزه اللغوي في مجال التواصل والمعاملة، فكان يحب مواطنيه بلا لغة، ويحاور العرب بلا لغة أيضاً.. هو العربي الأصيل، الذي قال في رواية «التلميذ والدرس»: لقد أردت قلبي شارعاً يسكنه العرب! وكثيراً ما كان هذا الحوار يصبح أكثر عمقا حين تنتابه الدموع، وتحمله على أن يهتف بالفرنسية، وعينه مضمحلان: «لكن تبدو لي الآن مأساتي بعيدة الغور! فهأنذا أقف أمام الناس وقد شل العي لساني، فلا أعرف كيف أتفاهم معهم. لكم كان يود أن يكون البكاء في عين أخرى غير عينه الدامعة هذه! لغة الأم، وهي لغة القلب الأصيل أيضاً ولا يمكن أن تكون غير ذلك في كل الظروف الطبيعية تحتاج إلى الفاظ وكلمات، لم يكن يملكها، كلمات ذات مذاق خاص، وزخم أخضر، تجسم عراقية النسب، ورابطة القرابة المتحضرة!

كان قد عبر عن مأساته اللغوية هذه أكثر من مرة، لعل أقربها إلى الذهن قوله في أيام غربته المبدعة: «تقوم اللغة الفرنسية حاجزاً بيني وبين وطني بصورة أقوى وأشد من حاجز البحر الأبيض المتوسط.. ولكم أنا عاجز عن التعبير بالعربية عما أنا شاعر به بالعربية.. إن الفرنسية لهي منفاي..» وقوله: «لو كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية»، وكذلك كلمته في الرد على من قال: «إن كلمة الجزائر يمكن أن تقال بالصينية أيضاً»، حيث هتف مالك حداد قائلاً: «أجل، تلك مأساة اللغة! لقد كانت لغة الأم تعيش في وجدانه، وتسري في دمه، وقد تحولت إلى حب خالص

وكننت طبعاً قد قرأت له في أيام الغربة بعض كتبه، وقرأت بشكل خاص ما كتبه عنه الباحث الألماني المتخصص في شؤون المغرب العربي فيرنر بلوم Werner Blum في كتابه «الأدب الجزائري الحديث»، الذي كان قد نشره عام ١٩٥٩، وكان قد انطبع في ذهني قوله عنه: «مهما كانت قرابة مالك من كاتب ياسين، فإنه يختلف عنه في ثقته الغضة المفعمة أملاً وفي تفاؤله، الذي لا يعبأ بشيء.. وإبطاله شخصيات تتسم بالاستقامة والبساطة، والصرامة والصفاء مثل المؤلف نفسه».

مالك حداد واللغة

كان ذلك في ذهني عندما وقع نظري عليه لأول مرة. أذكر أنه شد على يدي بقوة، ودفعني برفق نحو الكرسي القريب منه لأجلس فوقه، وهو يرحب بي بكلمات، عبرت عنها نظراته أكثر مما عبرت عنها كلماته المرتبكة بالفرنسية. وجلسنا دون أن نتحدث كثيراً فلا أنا كنت قادراً على أن أتحدث معه حديثاً ثقافياً بمعاربي الفرنسية، خاصة أنني كنت لأزال ممتلئاً باللغة الألمانية ونبراتها الخاصة، وكننت قد انقطعت عن استعمال الفرنسية منذ ما يقرب من عشرين سنة، فكانت كل كلمة أجنبية تدفعني إلى الحديث بالألمانية إجابة وتساؤلاً، ولا هو كان من جهته قادراً على إجراء حديث عادي بالعربية في أي مستوى من مستويات الثقافة. ومع ذلك فقد شعرت في ذلك الحين أن ما تعبر عنه ملامحه من رقة وطيبة وأناقة شاعرية، وما تعبر عنه نظراته من مودة ومحبة وألفة لا تحتاج إلى لغة. كانت لعواطفه، التي كان يحاول

صاف، لا يعرف كلماتها إلا في صور من
الأحلام الحزينة المنغومة. ولهذا كتب إلى
أبيه في وطن الغضب:

أبي، أبي،
لماذا حرمتني، يا أبي،
تلك الموسيقى، التي
تُسجت من لحمي ودمي؟
انظر إلى ابنك،
إنه يلحن كيف يقول
بلغة غريبة،
تلك الكلمات العذبة،
التي حفظها أيام
كان فتى راعيا!

كانت ماساته في لسانه، وإنها لمأساة
أن يحرم العنديل من لسانه! فقد كانت
هذه المأساة شديدة الوطأة عليه، أفقدته
برنسه، وبندقيته، وقلمه، وأفقدته حتى
طريقة النطق باسمه بلغة الورد والزهر
والبهار، لغة الياسمين والنرجس
والبنفسج! فكان يستعمل الفرنسية،
ولكنه كان يستعملها، كما يقول فيرنر
بلوم، لمناجاة مواطنيه. هو يناجيهم إذن
بلغة جرحه، وهذا الجرح مشترك بينه
وبين كل من يستجيب لشعوره به. هذا
الجرح، الذي لم يعبر عنه أحد بشكل
أفضل مما عبر عنه صديقه الشاعر
العربي الكبير سليمان العيسى، حين قال
عنه في ديوانه «صلاة.. لأرض الثورة».

نحن يا مالك جرحُ
قريتي مثل قُسطنطينة جرحُ
أبدا في دما منه أعاصير، ولفحُ
أبدا يصرخُ في أعماق أرضي
قوئُه نبضك في النزغ، ونبضي
يقظتني فيه احتراقات، وغمضي
أبدا أطعمه، ياسي، وأشعاري، وناري
أبدا أسقيه ثاري

وأغذيه دماري
وأغني أبدا للريح، للموت،
انتصاري.

كان منفاه في الفرنسية يجعله، على حد
تعبيره، أكثر بُتْما من ليلة غاب عنها القمر.
وحين استقل وطنه، وتحول غضبه إلى
فرحة صامتة، هفت أعماقه بما كان قد هتف
به بطل روايته «التلميذ والدرس» قائلة:
الصمت هو صديقي،
الموت هو صديقي

وسكت ليعبر عن كل ما تزخر به
أعماقه الشاعرة من عواطف ومشاعر
وأحاسيس من خلال النظرة الأليفة
الودود. فقد انتهت مهمته كاتباً باللغة
الفرنسية، وليس هناك من أدب يكتب بغير
العربية، بغير اللغة الأم في ظل الدولة
الجزائرية المستقلة! كان هذا ما اقتنع به
وأداه على أحسن ما يكون الأداء.. اتجاها
وسلوكا حتى آخر يوم من أيام حياته!
وقد حدثني مرة أنه بسبب وضع كتاب
أدبي، عنوانه: «أدب من أجل لاشيء»، ولا
أعرف شيئا عما آل إليه أمر هذا الكتاب.

مالك حداد والحرية

كان مالك حداد يرى أن الحرية، حرية
الشعب، لا تعطى، وإنما تؤخذ بالقوة،
ولذلك تسيل الدماء من أجلها، وتزحق
الأرواح في سبيلها. وهذه الحقيقة هي
التي تجعل الإنسان يبحث عن معناها
ومفهومها في عزيمة الثائر، وابتسامة
البطل الأبي، الذي يتحمل العذاب
ويرتضى الموت لنفسه، وفي تحدي المرأة
الناضلة، وفي صمود الأنثى المنكوبة في
جسدها وشرفها، ولا يبحث عنها في
المعاجم اللغوية، ولا في الكتب الفلسفية،

أرضية ندية بالمودة والإخاء! هذا لأن مالك حداد كان دائماً ينجي الآخرين عن بعد حيناً، ويحاورهم عن قرب حيناً آخر، ولم يكن يبعدهم عن فكره إطلاقاً. حتى إذا ما هو ابتعد عنهم، فإنه كان قريباً منهم كل القرب، وكان يجد في ذلك عزاءه الوحيد عن هذا البعد.

وكان من حقه أن يطالبهم بالمثل، وقد فعل ذلك فعلاً. فهو يقول على لسان بطله في رواية التلميذ والدرس: «أنا لا أحب أن يفكر الناس فيّ في المناسبات الكبرى فقط، أنا أفكر في الآخرين كل يوم.. أفكر دائماً في الآخرين. ولست أعلم ما إذا كانت إنسانيتي تبلغ حداً لا تبلغه صداقتي الصامتة، ولكنني أؤمن مع ذلك أنني أحب الآخرين بإخلاص». ولعل روحه الشاعرة النقية الطاهرة لا تنني تعتب علينا — نحن الآخرين، أعني المعربين انتماء ولغة وروحاً — لأننا لا نفكر فيه إلا في المناسبات الكبرى بالذات، وقد نقصر ذلك على ذكره وحدها! أما الآخرون — غيرنا — فقلوبهم لا تتسع لذكره بخير في معظم الأحيان، لا كتابة عنه ولا إحياء لذكراه. ولعله كان يتوقع ذلك منهم، ومن ثم قال عنهم على لسان بطل الرواية المذكورة آنفاً: «أعرف جزائريين سعداء، لأنهم فقدوا الذاكرة»، ومن بين دواعي سعادتهم إهمالهم له! وذنبه كل ذنبه عندهم أنه رفض الكتابة بلغة غيره، وعبر عن شوقه إلى لغة أمه، ومات في ٢ يونية من عام ١٩٧٨ وحرقة الشوق إليها لا تقارن نظراته ولا ملامحه ولا وجدانه!

مالك حداد والتاريخ

قد يكون مالك حداد، من بين الكتاب

فكل ضحية من ضحايا الحرية تجسم المعنى الحقيقي للحرية.. وتعني طرد كل أجنيبي دخيل يعيث بكرامة الوطن، وعزته ومقومات حضارته. وكان يرى أن تحرير وطنه الجزائر يعني تقديمها هدية إلى العروبة، بل تقديمها هدية إلى العالم كله انتماء وسندا، لأن معناها يصبح حينئذ مساوياً لمعنى الحرية الطليقة في حدود ما تسمح به إنسانية الإنسان!

على أن معنى الحرية لا يتوقف في مفهومه عند هذا الحد، فهي تعني أيضاً أن يظهر الإنسان عاطفته لمن يريد حين يريد، وأن يكتب خاصة حين يحلو له أن يكتب، دون رقابة ذاتية أو خارجية، سواء نشر ذلك أم لم ينشر، وأن تكون له الحرية الكاملة في أن يعبر عن أفكاره وآرائه على أن يحترم ضرورة ما للآخرين من آراء وأفكار. وإذا ما هو اضطر في يوم من الأيام إلى إتلاف ما كتبه، فذلك يعني أن قيم الإنسان الروحية قد أصبحت مهددة بخطر جسيم. وتكمن الحرية على الوجه الأخص في «الا نخاف، في ألا ينتابنا الخوف على أبنائنا وأمننا وزوجنا وأولادنا، ألا نخاف من أن نقول ما نعتقد أنه حق. فالحرية في النهاية هي حق الإنسان في أن يتمتع بنواياه الحسنة». «ويواصل حديثه على لسان مواطنيه معبراً عن مدى الخوف، الذي عاشوه وخبروه طيلة سنوات عديدة من القمع والعذاب والشقاء، جعلت حب الحرية يتأصل في أعماقهم، قائلًا: «لم يكن هناك من فرق بيننا وبين من ينتظر ساعته الأخيرة. فنحن أبناء الخوف. ومن ينشأ في أحضان الخوف لابد أن يحب الحرية». ووظيفة الحرية أن تخدم الإنسان، وهي ليست حقاً فحسب، وإنما هي واجب، على أن يكون ذلك في إطار الحوار الإنساني فوق

.. أنا شقية جدا

صاح:

.. كنت في انتظار هذه الكلمة، لأنها وحدها تلخص تاريخ الوطن.

حتى بلابل الوطن لا تستطيع أن تسلم من الشقاء، فقد قال عنها في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب»: «إن البلابل، التي تعودت أن تصدح بأغانيها، لتهز مشاعرنا، كما تهز مشاعرنا أيضا البلابل، التي تلتزم الصمت، لأنها جميعها شقية!»، وهو يتصور الشقاء هنا بلون البنفسج!

ولا ريب أن إحساسه المبكر بشقاء شعبه، وتعاसे وطنه، هو الذي جعله يطلق على ديوانه عنوان «الشقاء في خطر»، ويتحدث في روايته الأولى «سأهيك غزالة» عن العناكب، التي تنسج الشقاء في صبر، وعن الشقاء الذي يتجسد ليطوف مع مطلع قمر في بداية كل شهر. ولم يكن شاعرنا يكتفي بوضع التاريخ قبالة في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب حين يسأل عن تاريخ ميلاده.

.. لقد ولدت في ٨ ماي، أحتاج هذا التاريخ إلى تعريف؟

وشهر ماي هذا هو شهر الشر.. شهر لعين بين الشهور، وصفه في روايته «رصيف الأزهار لا يجيب» بأنه شهر من فصل الربيع الدامي، فيه نظمت طيور اللقلق ظروف رحيلها، ودارت الأرض بشكل غير طبيعي، وزمجت الرعود غضبا، واخضلت عيون الرفاق:

شاهدتُ عيون رفاقي تُبللها الدموع
رفاقي، ناسجي العلم الوطني الكبير
علم الجزائر

وها هو الآن ينتصب كالريح القوية
شامخا واسعا.. كالتاريخ!

الجزائريين، الكاتب الوحيد، الذي كان يعيش التاريخ بعمق أكبر، فكان التاريخ حاضرا في ذهنه بصورة متواصلة. كان يكتب رواياته وأشعاره والتاريخ أمام ناظره، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ. كان يرفض التاريخ الرسمي ويقول عنه: «أنا أمقت التاريخ، لأن التاريخ يعقد كل شيء. فالسياسة تحاول كطفلة صغيرة لعب أن تجره من أنفه، ولكن التاريخ ليس من صنع البشر. وهو لا يحتاج إلى من يريه وجهته. أنا مقتنع بأنه كان سيوجد ولو لم يوجد البشر كزهرة تبتسم وتتالم، ولكنها على أي حال تنمو وتستطيع أن توجد دون أن يوجد البستاني».

على أنه عبر عن هذا الرفض للتاريخ بصورة مغايرة في مكان آخر، فقال: «ولقد قلت في كتبي إننا لا نملك الوقت لدراسة التاريخ، لأننا نعيش التاريخ، ولأننا كنا نحن التاريخ، وقلت.. إن علينا أن نقضي على الشقاء».

لقد كان مالك حداد يشعر أن التاريخ هو تاريخ شقاء شعبه، التاريخ هو شعبه بكامله، وما التاريخ إلا حدث. لقد كان حدثا عنده، حين كتب عن صديق له:

مات صديقي على غناء القيثار

وغناء القمح

فيألفها من مية!

كان في ريعان شبابه

كان جزائريا

لقد كتب لي تاريخي

كان غناؤه أحسن من غناء القمح.

وكان حداد يرى تاريخ الوطن كله مُلخصا في كلمة واحدة، امتدت معه آمادا وآمادا طويلة، ولم تصل بعد مشارف النهاية! فعندما سمع بطل التلميذ والدرس فتاته تقول:

في مكانه المناسب، بحيث كانت تتنازع، فيما بدا لي وقتئذ، رغبتيان، كلتاهما لها ما يبررها، هما رغبة الانطواء في صمت، ورغبة الفرار بعيدا عن جونا وعن كل ما يذكره بمنغاف اللغوي. ومع ذلك كان الاحترام بيننا متبادلا، تعبر عنه النظرة، كما سبق أن قلت، أكثر مما تعبر عنه الكلمة.

ولكن نظراته لم تبد لي أشد القا وأكثر إشعاعا مما بدت عليه في صبيحة ذلك اليوم، الذي جاء فيه مبكرا إلى مركز اتحاد الكتاب بشارع ديدوش مراد، وبهذه نسخ من كتاب له، كان قد صدر في تونس مترجما إلى العربية، وهو روايته «سأهبك غزالة». ولم يكد يستقر في مكتبه، حتى تناول نسخة من الكتاب، وطوى الصفحة الأولى والثانية منه، مع أن الصفحة الأولى كانت بيضاء، وكتب، وهو يبتسم ابتسامة مشرقة نيرة، في الصفحة الثالثة، التي تتوسطها كلمة من ستة أسطر، تتحدث عن حاجز اللغة الفرنسية ومنغاف فيها - كتب هذا الإهداء: إلى... مع مودتي وتقديري. أخويا جدا، م. حداد، وكتب في أسفل الصفحة «الجزائر ٢٣ مارس ١٩٧٤». كتب كل هذا بالفرنسية بطبيعة الحال، ولكم كنت في ذلك اليوم فخورا بحصولي على كتاب له في اللغة الأم هدية منه وبإمضائه، وكنت على يقين من أن ذلك قد أطفأ شيئا من شوقي إلى هذه اللغة وحرقته عليها. وحين شددت على يده شاكرًا له هديته الثمينة بالنسبة إلي، ضغط على يدي بدوره، وقد عبر عن فرحته في هذه المرة بحركة متألقة من رأسه، وبابتسامة مشرقة من فمه!

وقد جلب انتباهي في لغة المرحوم مالك حداد أنه كان يؤثر استعمال كلمة المستحيل في صورتها الأجنبية Absurd

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرحة، فرحة الحصاد وبهجته، وإنما كان عملية احتلال وإنزال لقوة أجنبية غاصبة في عام ١٨٣٠. كانت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشاعرة الجزائرية في لحظة استسلامه للهدوء والراحة والحلم قائلا له:

«إنك لتدع التاريخ يدفك ويسيرك
في حين أن وضع الوطن يدعوك
إلى أن تكون أنت المسير للتاريخ
وهو حق لك
ليس لأحد أن ينازعك فيه.

وقد عبر عن هذا الموقف السلبي بطريقة أخرى، فقال: «المأساة الحقيقية أن الشقاء يجعلنا أذكاء أكثر مما يجعلنا نقبل على النشاط والحركة، ومع ذلك فإن الشقاء يبدع الشعر على طريقته!»

ولعل أبلغ كلمة وصف بها جيله، جيل الدماء والدموع، ذلك الجيل الذي بعث يوم ٨ ماي، هي قوله: «إن هذا الجيل لحزين كحارس ليلي!»

مالك حداد والكلمة الأثيرة

بعد أن تم انتخابنا سنة ١٩٧٤ أعضاء في إدارة اتحاد الكتاب، ازددت قريبا نوعا ما من المرحوم مالك حداد، بمعنى أنني كنت ألتقي به في أحيان كثيرة، سواء في قاعة الاجتماعات أو في مكتبه، بوصفه أمينا عاما للاتحاد، على أن هذا الاقتراب لم يصل إلى حد تبادل الزيارات، والمكالمات الهاتفية خارج مواعيد العمل في الاتحاد، ولربما يعود ذلك إلى أن وجوده بيننا، وكان معظمنا من العربيين، ثم وجوده على رأس الاتحاد، كانا يشعرانه بأنه لم يكن

ج - وكانت المناسبة الثالثة تتصل بي شخصيا. فقد جئت ذات صباح باكرا إلى إدارة الاتحاد، وأنا أحمل بيدي قفة، إذ كنا في ذلك الحين نعيش أزمة بطاطس وجزر ومواد غذائية أخرى، وكان علي أن أبحث عن شيء منها - إن كان لها وجود طبعاً! - بعد انتهائي من عملي في مركز الاتحاد. وما أن بدأت أصعد الدرج، حتى وجدت المرحوم واقفا أمام قاعة المحاضرات. فهتف بي عندما رأى ما كان بيدي:

- قفة في اتحاد الكتاب! قفة! هذا مستحيل... مستحيل!
وحاولت أن أوضح له الأمر.. أن أقول له مثلاً.. ابني الرضيع في حاجة إلى الجزر! ولكنه لم يستمع إلي، وصرخ مرة أخرى:
- قفة في اتحاد الكتاب! شيء لا يصدق. غير معقول!

ومضى إلى مكتبه غاضباً، وقد اختفى من نظراته كل ما فيها من طيبة ومودة وألفة! ولكم كان ذلك من حقه! فقد جرحت القفة شاعريته في مكان، كان المفروض فيه أن يكون معبداً، أو شبه معبد على الأقل، للتناسق والجمال والانسجام والشاعرية. أما أنا فقد ابتسمت، وكانت ابتسامتي مصحوبة على نحو ما بفرحة داخلية، أرضت ما في طبيعتي من حب للمرح والنكتة، إذ خيل إلي أنه - في أعماقه - قد ساوى بيني وبين القفة.. فصارت القفة قفة - عضواً في اتحاد الكتاب!

ولعل رؤيته لها ولي، وأنا أحملها فارغة، قد ذكرته بقوله ذات يوم:

لقد خُلِقْتُ لأتحدث

إلى البنفسج الهادئ
وقد نسجت لحناً راقصاً

فوق قميص من الزهور!

كلما سمع أو لاحظ ما لا يقبله وعيه ولا ترضى به شاعريته، ولعل كلمة المستحيل، أو اللامعقول كما نقول اليوم، قد صاحبته في منفاه كله بحكم ما كان يسمعه عن مآسي وطنه، وازدادت دورانا على لسانه عندما استقر في وطنه.. بحكم ظروف الوطن الخاصة! وقد استعمل هذه الكلمة في عدة مناسبات، بقيت ثلاث منها عالقة بذهني بصورة واضحة إلى حد كبير.

أ - التقيت به ذات صباح في مدخل الاتحاد، فأخذ يحرك رأسه ويبتسم بمجرد أن رأيته، وسألني بحيوية، وهو يحرك يمينه وكأنه يشكو:
- أتعرف المستحيل؟

وقبل أن أجيبه على سؤاله، واصل حديثه قائلاً:

- لي جار، ولهذا الجار قصة. جاءنا اليوم موظف في شركة الغاز والكهرباء، وطلب منا أن ندفع أجرة الكهرباء في درج العمارة، ولكن جاري هذا رفض وقال: أفضل أن أشنق نفسي على أن أنفع ثمن ضوء الدرج. ألا ترى في هذا أمراً مستحيلاً؟ إنسان يحب أن يموت حتى لا يدفع أجرة الكهرباء! اليس هذا هو المستحيل؟ إنه لذلك!

ب - وجاء مرة إلى اتحاد الكتاب، والحزن يبدو على ملامحه، وعندما سألته عن ذلك، قال لي في ألم بليغ، والصفرة تلو وجهه:

- تصور، لقد ضحك مني ابني صباح هذا اليوم. ضحك مني، لأن العربية لا تستقيم على لساني. قال لي: إن لساني يلتوي بها. هذا ما قاله لي. اليس من الشقاء أن يعيش المرء مثل هذه الأمور في جزائر حرة مستقلة؟ هذا أمر مؤلم وغير معقول.. غير معقول إطلاقاً!

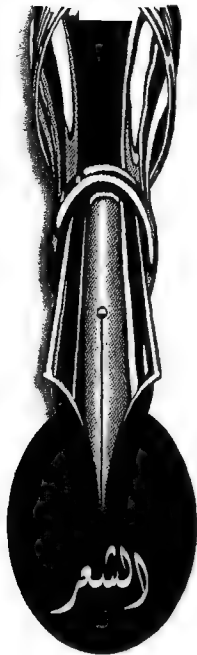
الأديب السيد بلغته وفي لفته! أما مالك،
فروحه، كما قلت، تنتظر — خاصة بعد
الوعد الذي قطعه على نفسه في ذكره
الأديب مرزاق بقطاش بترجمة كتاباته —
أن ترى أعماله في بنفسجيات اللغة الأم،
ومن حقها أن تنتظر ذلك، أليس صاحبها
هو القائل:

السماء صامتة،
ومع ذلك فإن طائر اللقلق الأخير
يؤكد لنا أن الغد سيكون جميلاً،
وعلياً أن نُصدق طائر اللقلق

أليس هو القائل أيضاً:
إنني أحلم بغد كالأساطير
فهل يتحقق حلمه هذا، وتسعد به
روحه!؟

الجزائر - ٢١/٦/١٩٩٦

لقد كان المرحوم مالك حداد متفائلاً،
كما أشار إلى ذلك فيرنر بلوم، ويخيل إلي
أن روحه الشاعرة، التي تطوف حولنا في
ذكره هذه، متفائلة أيضاً، وهي في انتظار
اليوم، الذي يستعيد فيه صاحبها مجده
ومكانته في اللغة، التي كانت بالنسبة إليه
الشوق والحنين الأبدي.. وكانت
المستحيل في دنياه! لقد عبر مواطنه
النوميدي القديم، أبوليوس، صاحب
رواية الحمار الذهبي الشهيرة، عما يشبه
الاعتذار عن الكتابة بالغة الأجنبية، التي
اعتبرها حداد منقاه. لكن بعض معاصري
حداد من مواطنيه يفخرون بهذا كل
الفخر.. بلا عقدة! يفخرون بالكتابة باللغة
الأجنبية.. كالعبد يفخر بما لسيده، على
حد تعبير أبي حيان التوحيدي في بصائره
ونخائره! وأنى لهم أن يعرفوا ما قاله هذا



إهداءات الملك الضليل	أحمد عبد الكريم
□ فرار فان	د. محمود الشلبي
□ الغائبون برنينهم وخشخشة مفاتيحهم	محمد عفيف الحسيني
□ كريستال	أحمد خميس
□ قصائد مختارة	داميان داميانوف
	ترجمة: ميخائيل عيد

إفضاءات أملك الضليل

● أحمد عبد الكريم / الجزائر

قفنا نبك من سؤرة الشاهد الأبدي
ونجهش من عوسج الليل
حين تنامي على كبدي
وتدلى الهيام
هي الخمر مبتداً للفيوضات
مفتتح للبكاء وللغامض السرمد
تبخترت السحب القزحية قربي
وما عمدتني بنفسجة أو غمام
أنا الملك المستقيل من التاج والمملكات
أمير الضلالة،
فاتحة الشعراء إلى الطلل الشجوي
فيا نادل الحان
ماذا تبقى من العمر
حتى أفرط في نكهة الأبنوس
وأنقض خلف انحساري

سأقتضُ هذا المدى الدنجواني
أدمن كل الصَّهيل البدائي والجسدي
وأترك للمشعراء غبار الشوارع بعدي
ومائدة من ظلال النساء
اللواتي رقصن على دمي الشاعر
تتاهبن عطر القصيدة
ثم توزعن خلف الدراري...
تداعى على ضفَّة الوهم سيفي
وما نسيتهنَّ مقارعة الرِّيح في العُتَماتِ
بنيت على قَمَّة الشَّغَف العربي قبابي
وما لَوَّحت في العناء المسائي
صفصافة أويامٍ.
أعدِّي لي الخمرَ نخب انهمار الصَّبابة
فالْيوم سُكَّرُ
وفي الصحو متسعٌ للحنين إلى امرأة
لا تخاصرُ غير الفراغِ
وأوردة القطران...
أنا امرؤ القيس
تلك بلادي التي ضَيَّعتني صغيراً
تَقَمَّصْتُ أحوالها وهواها
وأدمنت غُرْبَتها عاشقاً وشهيداً
بكى صَاحِبِي
إذ رأني على سَوْرَةِ السُّكَّرِ
أشهر سبَابَتِي نحو كلِّ الجَهاثِ
وكلِّ الطوائفِ
أطلقُ ناري على وَرْدَتِي
... وأموتُ

«فرارثان»

إلى عبدالله رضوان

● شعر / د. محمود الشلبي / الأردن

التي اشعلت من دمي
شمعدان المحبة
سيدة لا تجيد الحوار.
علمتني نشيد التأمل،
والخوض في موجها...
والفرار.
أنستني بشيء،
من الورد... والحنطة المجتناة..
من الحقل غبّ النهار.
هي في شهقة الماء،
بين «المروج»...
وفي هسهسات الظلام،
إذا ما رمانني..
وحيدا.. بعيد المزار.

أغرّد في أيكها طائراً،
ليس مني هو الآن،
لكنه كان يوماً أنا...
ثم طار.



يا صبايا القرى...
يا احتلام الربى...
يا طفولتنا المستفيضة،
بين حنايا البيوت،
ورجع الأغاني،
التي أزهرت في ثياب الغرام
ها هو الولد المصطفى،
من حليب الأمومة،
يشتر من ورد سيرته،
بلسما للنساء الجميلات،
حتى يحلّ الوئام.



يا نساء التفرد،
في المعجمات،
وفي لغة الشعر والشعراء،
الذين على صوتهم...
تستفيق اللغات.
إنني (مخطر) في حدائق (رضوان)
والوجد يشعلني...
والهيام...!!
إنه الشيب في رأسنا...

ناقل لغبار المحبة، والطلع،

معد...،

فلأُتقرب من بصيالاته...

واعترف أنه...

شرفة للفضاء الجميل،

وغيمة هذا الوحام!!

***كنت يا صاحبي...

إن تماثلت للصحو،

والأمنيات العذاب.

كنتُ أرمي شرابين قلبي.. إليها...

وأسلك درب الزحام

وأنت تدرج - أذكر - أمنيقي....

طائفا خلف سرب الحمام.

الهوى واحد....

والمحبون كثر...

ونسفك حبر الكتابة...

من أول السطر حتي الختام.

فررت بحلمك...

أو لم تفر...!!

سيأسرك النبع... يا صاحبي....

في قرار العيون....

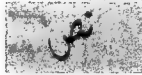
ولن تستطيع الكلام!!

حزيران ٩٦

الغائبون

برنينهم وخشخشة مفاتيحهم

○ محمد عفيف الحسيني / السويد



شراشف «داميانا».

- ما اسم اليوم التالي في غيابك يا بني؟

- إنه صورتي على المرأة

السفونوات الجديدة تنساهم.

جرائد ذلك اليوم، اليوم العائلة، النهر

الميت، خزانة الملابس البنية، رائحة البن

المطحون، الطقولة في أزقتها ووحلها،

حرارة الصيف وقر الشتاء، البئر التي

متحوا منها الأسرار، السيارة التي انطلقت

بهم، غبار تلويحتهم الأخيرة، الجيران،

الكتب، صحن مربى المشمش، السيخما

القرية من رؤيتهم، المطر الذي انهزم في

أعماقهم، المحلات الصغيرة، تجار

الحبوب، مئذنة الجامع، ووثقة طائر

الحمام تنساهم.

كي يأتوا..

العممة الخفيفة في عيون أمهاتهم،

كي يأتوا... يقيبون

الأسلاك الناحلة تنساهم، حبيباتهم

المنعطفات على الزهور، المنازل المبللة

بصورهم، مقاهي الصيف، القمصان

المنشورة في العراء، السجاد العتيق

ينساهم.

الخريف الحزين، الزمن الناقص في

أوطانهم، رعشة الأمهات، العتبة

المصبوغة حديثا في العيد، صورة الأب

الميت، الشريط الدائر على رغوة الصابون

والحبر المؤقت على جيوب ستراتهم

البيضاء ينساهم...

كي يأتوا..

الكيمياء على شفاههم.

- يا ابني خذ معك موعد موتي، وأنت في

النسيان في ذاكرتك

التبغ، الأحلام، الرعشة الأولى بين

للشقاء القادم، الديون، مفاتيح البيانو،
الابن الوحيد بين اخواته:

— يا أمي كللي رأسي برغوة صابون
الغار، واجعلي من جسدي ناتج لذلك منذ
زمن بعيد... بعيدا جدا، حتى أنني نسيت
متى ولدت، فقصمتي الأشياء والأمكنة.
اللفتة المياغطة لحمام يذبح، لارانب
تقضم الوداعة والتراب، جلبة سلالم
وهي تتحطم، جلبة الماء وهو يجف،
صوت أو كورديون قديم، ارتجافة كردي
في اللغة، ارتجافة الغائبين تنأى عنهم
العدوية، العاشقات الصغيرات، الرسائل
الملونة، الطيف الذي يجوب غرفة النوم
كل مساء:

— يا بني لماذا لم تودعني.. ينسأهم.
أوراق الروزنامات، مسامير الحيطان،
المشاجب، النجار المتجول، حزمة أيام
الاسبوع، النايات التي عزفت هواء ورثة،
صفوف مجالس العزاء، الأخشاب التي
يتمدد عليها الميت، العيان المشدوها إلى
الزيفون:

— إلى أين يسيرون بي؟
لماذا تعصف الرياح بأوراق الشجر،
الأسئلة المرة، الأسئلة الفضولية: أين
ذهب أبي؟ فضة المساء الكثيب، صرخة
القتيل، ظلمة آلة التسجيل المفتوحة على
أثر ما لأصواته، المهمات قبل الغياب
بيوم، ودبيب النبيذ في الكاسات، الكاسات
التي تكسرت بعدهم.. ثم نستهم، أولئك
الذين سيأتون، ثم يغيبون

يرتطمون بدمنا.. فنتذكرهم أبدا
ونسمهم أطيايف الاحباب

* ثمت تنأص لقصيدة برودسكي
«مرثية كبرى إلى جون دن»

العدسات الطبية، الأدوية غير الصالحة،
الإيضاحات المقتضبة للسجناء والعصي
الرفيعة، الكلام، الإيجاءات، القبلات،
رائحة العطور التقليدية، قلامة الأظافر،
الحجر الذي سال على الشارع.. الشارع
الذي يؤدي إلى الغياب، بذلة الزيارات،
الخف الرياضي، رائحة الليمون، كريستال
النظرة الأخيرة إلى تلك القرى والمدن التي
تنسأهم.

كي يأتوا.. يغيبون.

تحقق ظلالهم على الستائر، تنكسر
قاماتهم، ويظلمون منحني الاكتاف إلى
النسيان.. إلى الستائر تنسأهم.

الشارع الفرنسي، حجر البلدية، العلم
المجفف، المتأكل قليلا من الأمام، تلاميذ
المدارس الأنسات الفقيرات، دفاتر
التحضير، الذهاب والإياب لدلال المدينة
ينادي على بقرة ضائعة..

البقرة الضائعة تنسأهم.

المجاز، خشخشة المفاتيح المعلقة في
الزمن، الفراشات التي تحط على الزهور
ضامة أجنتها وتمص النسيان، الإسمنت
الذي لا أعرف ما لونه، العمال المهترئون،
الانصراف إلى العجلة الأمامية لدراجة
هوائية، تكبيرات العيد الصغير، أوراق
المصاحف الصفراء، مقاعدها الخشبية،
نقوش الأيام، أشجار الكرز، أقراص
الفاليوم، الصندوق الغامض تحت التراب..
والتراب الذي سيدفنون فيه نسيانهم.

كي يأتوا أولئك الغائبين.. سننسأهم
جميعا

باقة النعناع اليابس، التذكارات، خرز
السجناء، المذايح، حماس مشجعي كرة
القدم، المناشير، رائحة الأخضر، رائحة
العمر، جرس الباب، الصوت الخفيض

«كريستال»

○ أحمد خميس

أرسل الطرف.. وأومى.. وتفضل
وصحا البار فان موسيقى.. وأقبل
قال أهلا... وجرى نهر الكريستال
فتفضل.. يا حبيبي.. وتفضل
قال أهلا.. فإذا قلبي ينسى موضعه
قلت أهلا.. ويدي فوق السماء السابعة
تطعم النجمات أحلى أغنية
وتضم الأمنيات السارية
حينما نادى حبيبي... منعماً
حينما أومى لقلبي.. حينما
قال أهلا.. وجرى نهر الكريستال
فتفضل.. يا حبيبي.. وتفضل
قال أهلا.. فإذا الدنيا بعيني.. تدور

قلت أهلاً.. وباعماقي.. زهو... وغرور
وربيع ليس يأتيه شتاء
يرقص الفجر عليه.. والمساء
حينما أغرى جناحي.. ورمى
حينما.. أومي لقلبي.. حينما
قال أهلاً.. وجرى نهر الكريستال
فتفضل... يا حبيبي.. وتفضل
قال أهلاً.. وكلام وشوشته مُقلّناه
قلت أهلاً... وتهادت للقائي راحتاه
وتناثرت شموعاً مرهفة
مرقصي.. حلم.. ودفع.. وشقه
حينما.. أهدى لعمرى موسما
حينما.. أومي لقلبي.. حينما
قال أهلاً.. وجرى نهر الكريستال
فتفضل... يا حبيبي.. وتفضل

داميان دامياتوف

قصائد مختارة

ميخائيل عيد ترجمها عن البلغارية

أراهما في زحمة الأسواق الصاخبة
ليس لهما طفل بعد
لكنهما يبحثان عن سرير.
الطفل لم يولد بعد...
لكن، تحت الفستان الأحمر
وفي الارتجاج الامومي أراه
إنه يصيح: «أت أنا...»
أنا أت.. ها أنا ذا...
أعدوا سريري!
الأجل من كل الأسرة...
أنا العصفورة السحرية
التي ستمتلكم غدا
بالأغاني، بالأمال، بالشباب
بالحقول التي تزهر:
أعدوا سمائي...!

كنت طفلاً، لا ريب!
 قالت لي ذلك صوري حين كبرتُ
 ثم راحت تنظر إلى وجهي
 فلا تجد شيئاً في الطفولة...
 كنت فتى، لا ريب
 ولا تزال تتراءى لذاكرتي
 وفرة مجنونة
 مليئة بالقش وبنجوم الليل.
 كنت فتى، لا ريب!
 اختفي كل شيء
 في مكان ما
 في العشب، في الثلج
 في مكان ما...
 في الايام القريبة والبعيدة...
 كنت أمل، لا ريب!
 اليوم، في دقائق
 تساقط القش عن رأسي
 وسقطت نجوم افكاري
 بخرني الدفء والخوف
 مشيت عبر العالم
 عانيت وعشقت
 كنت طفلاً، فتى، كنت كل شيء
 ضحكك، بكيت... كنت شاباً وجميلاً
 مشيت دروبي بحمية
 هبت على الرياح كثيراً
 تقاسمتني الأشياء كلها
 أنظر أحياناً إلى صوري
 أريد التعرف على نفسي فيها
 لكن عبثاً... فكما في العالم الرحب
 هناك يتجمع الأسى والحب والضحك
 ووجوه لا تحصى يغطيها الغبار
 كلها مني
 وكلها لم تترك أثراً ولا ذكرى.

أغنية ربيعية

شيء كو بالتّي أزرق
يشتعّل متوهجا فوقّي
ويهبّ عبر جسدي
نسيم أخضر...
أعشتني السماء بتوهجها
وأرجعتني الأرض بأول الخضرة
وراحت تبحث عني بهوائها الدافئ
لترمي ثلجي
لتحطم الجليد فيّ
لتدفئني بشمس جديدة
لأشعر بانّني مثل زهرة
بانّني لا أزال أحيّا
وبانّني غير متناه
تحت الأنفّات غير المتناهية
وبأن جذري الخالد
ينتظر الزهر
ينتظر الثمر
وبأنّه ليس عبثا
يرعش رأسي
الجليد والبرد...
ولئن صرت أكثر بياضا
فإنما هو زهر الكرّز الأحمر...



كومة قش لها رائحة الطفولة
وعتمة فيها يتسكّع المشرّد
وفتاة اختفت
ثم عادت فجاءة
أهي ذكرى حلم أم أغنية
لا يزال أحدهم يغنيها في أعماقي
أم هو الحزن الذي يسيل
من عيني مع هذا المطر؟

لا أعرف كنهها، لكنها رائعة
رائع أن يكون في هذا العصر المسرع
في هذا العصر البارد، شهر حزيران...
أجل، حزيران بمطره المنقذ
المطر حامل الرسيم الذي له
رائحة الطفولة
والعتمة، والضحكات والدموع
والشفاه التي تقبل سريعا
فنعود إلى نفسك دفعة واحدة
أحقا بكى شبكي الليلة الماضية؟
العشب في الخارج لا يزال أخضر
والشجر والناس أكثر طزاجة
بعد هذه الليلة الجميلة الماطرة.
عند المنعطف صبية تنتظر
أعلم أنها لا تنتظرني
بل تنتظر صديقها...
هاهي ذي تسرع نحو العشب الأخضر
الذي لم يستحل بعد
إلى كومة من القش.



هو ذا أجمل الأوقات!
الكون يعتم مظللا بالأوراق
وعبر العشب والأغصان
تخضر أفكارى كلها
وأحس نسغها الحي
يندفع عبري بجنون،
وكالعشب أصبح أعلى
وكالورد أتبرعم
فهل سأنعقد ثمرا كالشجر؟
ألن أذبل في الشمس؟
أه.. لكن.. وكيفيني
في حياة واحدة،
في لحظة واحدة،
أن أتسريل بكل الروعة

هذه اللحظة
التي صرت فيها ساق عشبة
غصنا، زهرة وهواء
أزرق... وأرى...
ما يطفف من هذه الروعة
أنني كأيار جئت لأرحل
إلى أو في هذا العالم
لكن سيبقى شيء مني:
سما ذات لون بهيج شفاف
ووريقة كالأسى خضراء.



ليات بعد ظهر السبت
لثات نهاية شهر نيسان
مثل بالون كروي شفاف
لتشع السماء بزرقة محببة
وليعبق النهار حولي
بعبير المطر الطازج والعشب
فلسوف أسير وأستنشق
عبيره الفواح.
سأخرج من العمل
وسيسكرني الفرح
لكوني لم أمض أيامي الستة عبثا
لكوني فعلت شيئا مفيدا
وإنه لقليل على العالم
الذي أخدمه بشرف
أن يمنحني الاستراحة
وعذوبة هذا الوقت
من بعد ظهر هذا السبت
هذه المتعة البسيطة



سأحمل الحب في قلبي
والسما في عيني
كي أستطيع أن أفهم ببساطة،
رغم التعقيد المصيري،

أن الأفضل
هو أن تكون حياتي
لحظة واحدة
على أن تكون جميلة كجوهرها.



لم تكن واحدة ولا اثنتين
لم تكن واسعة جدا ولا ضيقة جدا
لم تكن مغطاة بالمطر ولا بالعشب
لا بالأقمشة المترفة ولا بجريدة
لقد حملتها في نفسي
نوافذ غرقتي
التي نظرت منها إلى الامام
إلى النهاية وإلى اللانهاية
تطل على الأسس
على الحقول والحداثق
ولقد سافرت إلى العالم عبرها
بنافذة واحدة
وفي بعض يوم
بسماء واحدة
بنهر وقرية
أبدلت الفجر بالعتمة
والغابة بحديقة الفندق
النوافذ...!
في المطر، في الغبار
في الأيام المضاءة
وفي القهر
أرئو وأتوق إليها
حتى تحولت إلى نافذة



أيها الناس!
حين اضطجع
في برودة العتمة الأبدية
ضعوا فوق نافذة
بدلاً من الصليب أو النجمة

بلند الحیدری فی آخر حواراته:

أجری الحوار

مجدی ابراہیم

الحداثة ليست اختراع هذا العصر

القصيدية ذات النمو العضوي التي تنمو كأي شيء حي.

الأساس الثالث، هو المفردة، كما نختار الكلمات المانوسة لما فيها من قدرة إيحائية، فلو كان لي أن أختار بين كلمة وأخرى أختار تلك الكلمة التي تثير بالفعل تداعيات في ذهن المتلقي، أما القضايا الاجتماعية، فنحن لم نكن بعيدين عنها في تلك الفترة، ربما كان السياب والبياتي على صلة أكثر بالموضوعات السياسية، بينما كنت أعالج الواقع من خلال الرؤية الداخلية لهذا الواقع - بل أقع في الداخل، وهذا الداخل هو جزء من الخارج.. وربما أيضا أن البيئات التي كنا نعيشها كانت تختلف ونحن في سن العشرين، ولكل منا همومه.. لهذا همومه العاطفية، ولهذا همومه الفلسفية ولآخر همومه الاجتماعية آنذاك.

نازك الملائكة تأثرت بالرومانسية الإنجليزية آنذاك، وأنا تأثرت بتجربة الشعراء الإنجليز كإليوت والطابع الرمزي. السياب والبياتي أيضا كان لهما مناخهما الخاص، وربما لهذا السبب كان لكل منا صوته المتميز الذي لا يقع في مسار الصوت الآخر.

■ رغم أهمية (أغاني المدينة الميتة)، و(خطوات في الغربة)، و(أغاني الحارس المتعب)، و(رحلة الحروف الصفر)، وغيرها.. إلا أنك تردد أن (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، هي الإنجاز الأهم في تجربتك الشعرية لماذا؟

- «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» اختزال لتجربتي الشعرية بكل أبعادها، ثم هناك ثلاثة أصوات في هذه القصيدة: الإنسان في الذات، الإنسان في الموضوع، الإنسان في المطلق.. وعبر هذه الثلاثة تتأكد ثلاثية

■ كانت بدايتكم الشعرية تحتكم إلى الشكل أكثر من احتكامها إلى الموضوع، إلى جانب اهتمامكم الكبير بالرومانسية، في تلك الفترة، بينما كانت ظروف المرحلة تقتضي منكم مشاركة مؤثرة لقضايا واقعكم!

- من الظلم حقا أن نقول إن الناحية الشكلية هي التي كانت أبرز معطيات تلك المرحلة، أي مرحلة الريادة مع زملائي: السياب والبياتي ونازك الملائكة، نحن لم نغير في الشكل، كان لنا موقف واضح من المفردة (من الكلمة بالذات)، فقد أنسنا أن نذهب إلى الكلمة المانوسة - وليس الكلمة القاموسية، لما في ذلك من قدرة إيحائية وتعامل ما بين المتلقي والشاعر ضمن الرمز الخاص في تلك المرحلة، ولا بد أن نقول إن شعراءنا آنذاك كانوا كلهم جامعين وأنهم تتقفوا واتصلوا بغير سبب بعدد من التوجهات الأوربية التي حاولنا بالفعل أن نؤكد أنفسنا فيها كمنثقفين من الدرجة الأولى، فمعطيات التجربة السيابية - أو جيل السياب - كانت تقوم على ثلاثة أسس رئيسية:

الأساس الأول، هو أننا حولنا موسيقى القصيدة إلى جزء منها تتفاعل مع معطيات ومحتويات القضية فيها وتتطور معها، أي أن الموسيقى التي كانت في القصيدة القديمة مجرد إطار خارجي تحولت إلى شيء داخل القصيدة يتأثر به ويتعامل معه.

الأساس الثاني، كان البناء، الوحدة العضوية، وليست وحدة البيت كما هو في الشعر القديم، القصيدة هنا تتكامل في وحدة عضوية، وتنمو نموًا كاملاً وداخلياً ومتشعباً، وهذا الجانب ربما يكون أهم الجوانب: التحول من القصيدة البيتية والتي تشبه نظام الأبنية الحديثة، إلى

التسطيح السياسي الذي أخذه على هذا الديوان هو نوع أرفضه من القصائد.

■ تؤكد دائما أن (خفقة الطين، وأغاني المدينة الميتة) بداية الريادة في الشعر العربي.. لماذا اقتصرت الريادة إذن بالسياب ونازك الملائكة؟

- أقول إن عصفورا واحدا لا يمكن أن يأتي بالربيع، كنا نعمل سويا، وقبلنا لويس عوض وباكثير وقواد الخشن، ولكن كانت أعمال منفردة وعندما اجتمعنا في زمن واحد وولادة واحدة (ولدت أنا عام ١٩٢٦)، والسياب (١٩٢٦)، والبياتي (١٩٢٦).. وبعد عشرين سنة كانت ولادتنا الثانية في تجربة الصداقة، لم أقل أنا بدأت، قالها السياب (صدر خفقة الطين أوائل ١٩٤٦ - وأوائل ١٩٤٧ صدر ديوان نازك، وأواسط ١٩٤٧ صدر ديوان السياب) كانت هذه هي الفاتحة الحقيقية لتغيير لغة الشعر عندنا، لعبنا في الصورة الشعرية وفي المفردات، انتقلنا من المفردة القاموسية إلى المفردة الإيحائية، وقاموسنا الشعري آنذاك كان صغيرا، ولكن كان مملوءا بالساسية والاندفاع والتدفق، بدأنا بهذا الشكل وفي الخمسينيات كانت التجربة في إدخال الموسيقى في القصيدة وتعامل هذه الموسيقى مع مضمون القصيدة، قلنا يومذاك إن المضمون هو الذي يفرض الشكل، وحاولنا أن ندرك التجربة من هذا المدخل، من خلال الصورة، من خلال المفردة، من خلال البناء، النمو العضوي - وليس النمو الطبقي الذي كان سائدا في القصيدة القديمة، أنا لم أقل إنني أنا بدأت بل أقول بدأنا كلنا، ومازال جيلنا مستمرا، فخليل حاوي وأدونيس وسعدي يوسف

أخرى، وهي موضوع الحق، الحق أيضا في الذات، والحق في الموضوع، والحق في المطلق كما يقول به هيجل.

وهناك الثلاثية الخارجية الدرامية، وهي الجانب المسرحي المطروح من خلال هذه القصيدة، والجانب الفلسفي والفكري، والجانب الشعري. أنا اعتبرها تجربة مهمة جدا، حاولت فيها أيضا أن أجد الوضوح والتزام المأسوي من ناحية، والبعد الذهني من ناحية. في هذه القصيدة أيضا ثلاث تجارب شعرية مختلفة، هناك نشر موقع حسب القراءة:

(يارب فمن بعد عنك لم يرك، يارب ومن قرب منك لم يرك والقاتل إنني أنا الرب لم يرك)

أوجدت علاقة متشابكة ما بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري.. ولذلك أعتبر «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» محطة كبيرة من محطات تجربتي الشعرية الصغيرة.

■ لماذا تستبعد ديوانك «جنتم مع الفجر» من تجربتك الشعرية؟

- لا أستبعده كله، وكما يقول فرويد «يسمى العمل الإبداعي حلم يقظة ما بين المبدع والمتلقي»، فإن كل قصيدة أكتبها يكون أمامي أو في ذهني متلق معين، وعندما كتبت «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» كان المتلقي كبيرا في رؤيته الفلسفية، في قراءته، وفي أبعاده - وهو ليس الشخص العادي - وعندما أكتب قصيدة عن فلسطين أريد أن أوصل هذه القصيدة للفلسطيني ليتحرك بها أو لتعزز موقفه، وعندما كتبت «جنتم مع الفجر»، في ظروف سياسية وانفجار الثورة في العراق وكنت أريد بالفعل أن أتواصل مع أبناء الثورة، ومن هنا وقعت في نوع من التسطيح السياسي لإيصال عواطفني إلى الناس وارتباطي بالثورة، من هنا هذا

وأنا موجودون. جيل الرواد لا يعني فقط من نشر.

نازك الملائكة حاربت قصيدتي وادعت أنني أهدم التراث، وقد صرحت بهذا ليوسف الصائغ في حوار بيني وبينه.. قلت إن نازك تدعي أن بلنذ يهدم التراث، وكانت تعتبر أن هذه الحادثة هي مهدمة للتراث، ثم فجأة تحول نازك إلى أنها هي التي بدأت.. لا أعتقد أن نازك وهي أخت وصديقة وشاعرة كبيرة، أن مضامين قصائدها تستوجب أن تغير شكل القصيدة، ولذلك عندما تعود الآن إلى الكلاسيكية فهي تعود لأن مضامينها لا تحتاج إلى تجربة الشعر الحديث، مضامينها قديمة ويجب أن تبقى في الإطار الكلاسيكي.. وتكررت اليوم لتجربتها في الحادثة وعادت إلى التمسك مرة أخرى بالكلاسيكية.

على كل حال، كلهم بدأوا، وكلهم لعبوا دورهم، وأنا كنت واحدا منهم في هذا المجال ولست السباق بينهم.

■ بلنذ الحيدري، شاعر كبير بلا شك، ولكن السياب والبياتي حظيا بالشهرة والنجومية والمتابعة النقدية والترجمة العريضة، وأعذرني لو قلت إنك دونهما نقدياً وترجمة وشهرة!

— لم أوظف نفسي يوماً للدعاية لنفسي، كنت أحب الزوايا الصغيرة التي يمكن أن أميش فيها، وهي تجربتي التي أحترمها، أنا أبعد عن الصحافة، لا أريد أن أكون وجهاً لتلفزيونيا، نزار قباني قال لي يوماً: — يجب يا بلنذ أن نغزو هذه المسافة، التلفزيون، يجب أن يعرفنا الناس كما يعرفون أي وزير.

كنت دائماً ضد هذه الفكرة، لا أريد ذلك، تجربتي الشعرية هي تجربة خاصة، عندما لا أستطيع أن أبكي أو

أصرخ أو أهدم أو أكرس النافذة أكتب القصيدة.. إذن هي علاقة بيني وبين نفسي، وكيف تذهب إلى الناس، تذهب بالشكل الذي يريدونها — أما أنا فلا علاقة لي في هذا.

لا شك أن موت السياب، وكان على ذلك الخلق أيام حياته، ثم موته شاباً وبظروف حرجة، وانتقاله من الشيوعية وتكره لها وظروفه، ثم هجرته ومرضه. أدت هذه الظروف إلى أن تجعل منه نجماً، فالذين يتحدثون عن هذا العمق المأساوي الذي عاش فيه السياب، كان لموته مبكراً دور في شهرته وترجمته — مع أهميته أنه شاعر كبير.

أيضاً أمل دنقل، مسكين، هو شاعر كبير إلى يوم أن مات وتحول إلى أمل دنقل الكبير، ومأساته مع السرطان.. قال لي أحد الوزراء العراقيين يوماً، وهو صديق، عن تمثال السياب يوم شيد، قال:

يا بلنذ، هل صحيح أن بدر شاكر السياب قال إنك أنت الذي بدأت؟

قلت له: والله لا أدري، ربما صح. قال: إذن كان يجب أن تموت قبل بدر لنعمل لك التمثال.

هذه أشياء أعترض بها، بدر شاعر كبير دون شك، ولكن شهرته لم تـجـيء من تجربته الشعرية فقط — بل من موته المبكر الذي جاء على حياته، ومن ثم فهو شاعر مأساوي، وانتهاؤه وانطفاء جذوته بهذا الشكل أثار الكثير، وحملنا ضرورة أن نكتب عنه.

■ إذن كنت قريباً من السياب؟ — جداً، أقول بصراحة، لم يقل بدر في أي صديق أو زميل من زملاء التجربة الشعرية ما قاله عني.

■ بعد وفاته، أدعت بعض النساء أنهن كن على علاقة حميمة به مثل

لميعة التي تدعى أنها كانت محبوبته، ما صحة هذا الكلام؟

الحق أنه كان يشعر بدمامته بشكل مؤلم جدا، بدر كان يمكنه أن يحب أي امرأة ترتدي فستانا، أي امرأة كانت تنظر إليه وتقول له: هالو بدر، كان يعتقد أنها أحبته.

ولميعة كانت تتكبر عليه آنذاك، كانت من أجمل فتيات كلية الآداب، وهي صديقة لي أيضا. أذكر أن بدرا جاءني يوما في المقهى بباب المعظم ودخل علي متشنجا وهو يرجف قائلا:

أنت نذل، أنت حقير.

سألته: ماذا حدث يا بدر؟

قال: كيف تحب لميعة وأنت تعرف أنني أحبها.

قلت له: من أين سمعت الخبر؟

قال: منها، تقول إن بلند يحبني وقد صرح لي بذلك.

قلت له: اذهب إلى الدكان المجاور لهذا المقهى وات بورقة ومظروف..

وكتبت لها: إلى فلانة، إنك لن تصلي إلى حبي، وإني لا أريد حبك.

يا بدر، الصق الطابع واذهب..

ارتاح بدر عندما أخذ الرسالة إليها، وبعد أيام أتاني قائلا:

.. انتهينا، قلت لها أنني لا أحبها وإن ما

ادعته كذب، كانت تلك المرأة الشاعرة تحاول أن تثير كل المناخ الذي حولها بهذه

الادعاءات.. ولكن بدرا كان يحبها بالفعل، وكانت هي لا يمكن أن ترضى وتقبل

بحبه.. لا أعتقد أن هناك علاقة بينهما، إطلاقا، كان يحبها من جانب واحد،

مسكين، عاش طوال حياته وهو يحب من جانب واحد، ولا أعتقد أن هناك أي تبادل

حب في حياته، لم يحب لميعة أو غيرها، هي كانت تحب الإثارة وأنها امرأة جميلة

ولطيفة، نوع من الاستعراض.

■ والمرأة بالنسبة لك أنت يا بلند؟

.. المرأة لم تكن لحما ودما في شعري،

إلا في خفقة الطين، بعد ذلك تحولت إلى رمز، تطور هذا الرمز إلى أحسن أبعاده في

(حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، المرأة في رأي جغرافيا والرجل تاريخ.. المرأة عندي

دائما عنصر التفاضل، والرجل هو الممرات الخارجية، بهذا المعنى تطورت المرأة في

شعري، ولن تجدها دما ولحما إلا في قصائد نادرة.

أحببت الكثيرات، نعم، وكانت لي علاقات مع كثيرات وانتهت بزواجي

الناجح.. انتهينا من مرحلة نظر الرجل إلى عيني المرأة وأن يفرق كل منهما في عين

الأخر.. وحاولنا أن نصل إلى مرحلة أن تكون عينا الرجل والمرأة متوجهتين إلى

أفاق جديدة، وهذا ما حققته في حياتي الزوجية.

ظلت المرأة في شعري تأخذ طابع الرمز من طابع الواقع.. فالمرأة عندي غير المرأة

عند نزار قباني، المرأة عنده تحصل دفئها ودمها ولحمها، بينما تبقى عندي صوتا.

■ قلت يوما عن الشاعر العربي إنه أسد سيرك!

ماذا كنت تعني بهذا القول؟

.. وجه إلي أحد التلفزيونيين سؤال يقول: ما دور المثقف؟

قلت له بصراحة: بني، أنت تضحك علي، المثقف اليوم وفي الوطن العربي هو مجرد

أسد سيرك، هناك من يستخدم «بونبون» لإغرائه، وهناك من لا يزال مثلي يحصل

السياط، وفي يوم من الأيام سيرفع يديه ويرقص كما يريد المسؤولون أن

يرقصوه، فهو أسد سيرك، اليوم تجد هؤلاء لاعب كرة القدم أثنى من مخ

أينشتاين، العالم يتجه يوما بعد يوم إلى

هنري مور النحات الإنجليزي إلى آخر ما أسمىناه بالفراغ المملوء، استخدمت الفراغ المملوء بعدة أبعاد في قصيدة «صنعاء».

بعد السبعينيات صارت القصيدة، مع الأسف مجموعة صور غريبة، كل صورة تنفي السابقة فتنتهي إلى فراغ، هذا شعر لحظوي يؤثر فيك للحظة - ولكن لا يبقى أثرا لمسافة طويلة تماما، كإفلام الكارتون، ويحمل رمزا، يحمل غرابية: ققط بلا أرجل تطارد أرناب تطير، هذه صورة قد تدهشني، نحن نريد أشياء غريبة بحاجة إليها، لماذا؟ لأن في كل إنسان ثورة على الواقع الحتمي الذي نتعلق به، أنا أتمنى مثالا لو أن راسي أستطيع أن أحمله في جيبي وأسير، أتمنى لو أستطيع لو أن هناك زرا أغلق به عيني وأنام.. عندما نجد في الأفلام الكارتونية الورقية قطارا يسحق الإنسان ثم يقوم بعده ولا يتحول، نجد هذه الغرابية تثيرنا وتعجبنا للحظة ثم تنطفيء، أنا أعتبر أن كثيرا من شعر شبابنا فيه هذه الغرابية اللحظوية والتي لا تمتد بأثرها إلى أكثر من مسافات قليلة ثم ضاعت الشخصية، وكما يقول العقاد الشخصية هي أبرز شيء في الشعر، أن تكون لك شخصيتك.. شخصيتي لا تلتقي مع السياب نهائيا، وكما يقول العقاد الشخصية هي أبرز شيء في الشعر، أن تكون لك شخصيتك.. شخصيتي لا تلتقي مع السياب نهائيا، من يقرأ له يعرفه ومن يقرأني يعرفني، هو يعتمد على ذاكرة عينيته هائلة، وأنا أعتمد على الاختزال، الشعر البرقي، أكبر كمية من المعنى بأقل كمية من الكلمات، سعدي يوسف قريب من هذا الجو أيضا، يختزل القصيدة وله قدرة على اختزالها إذن لكل منا صوته الخاص.. الآن نقرأ

نوع من هجرة القيم، ليس هناك جيل الأقزام في الوطن العربي فقط، في كل العالم الآن جيل من الأقزام، بعدت . س. إليوت لم يأت شاعر في إنجلترا على ضخامته، بعد سان جو بيرث لم يأت شاعر على ضخامته في فرنسا بعد بيكاسو لم يأت رسام مثله.. جيل من الأقزام، وفي الوطن العربي تزداد هذه القزمية عما هو في أوروبا.

■ في عالمنا العربي، هناك قسم شامخة، لدينا سعدي يوسف ومحمود درويش مثلا؟

سعدي ومحمود إخواني، هما من الجيل المرادف لجيلنا.. ولكن قل لي ماذا حدث بعد السبعينيات؟ أي تجربة مهمة؟ خاصة أن الحداثة التي وقعوا على سطحها أضاعت أهمية التجربة الشعرية عند الكثير مع الأسف.

أعتقد أن القصيدة الإبداعية هي التي تلتقي فيها ثلاثة مقومات رئيسية، العلاقة مع التراث، العلاقة مع الواقع المحلي، العلاقة مع العصر.. أنا رجل صناع، الوحي اعتبره ٣٠٪، والصناعة ٧٠٪، صناعة في إخفاء الصناعة، كيف يجب أن تخفى الصناعة وتبقى براءة القصيدة وشفافيتها، كيف يجب أن تستخدم الغموض وإلى أي حد؟.. أحيانا أكتب القصيدة في الفجر وأنا مرهق ذهنيا فأوزع هذيانني على الصفحات، ثم أعود لأروض هذا الهذيان فأجد هذا الغموض ضرورة لتفسيح للمتلقي أن يوسع من أبعادها منطلقا من نفسه، ثم أجيء مرة ثانية إلى وضوح قاس يشدني أو يشد القارئ أو يشد العلاقة بيننا في التعبير، هذه عملية صناعة القصيدة.. قرأت أبحاثا في الفن التشكيلي واستفدت منه، تحدثت عن الألوان، استخدمت الفراغ كما قال به

لثلاث من الشعراء الشبان وتكاد تربط قصيدة بقصيدة ولا تفرق عليك شخصية الشاعر، أين شخصية الشاعر؟ هذا الذي تريده.

■ هل لأدونيس دور في هذا؟

أدونيس صديقي وهو شاعر كبير ونعزّز به، وبدانا سويا بإصدار مجلة «مواقف» من رؤيتين مختلفتين — ولكن لتلقيان على ضرورة الاختلاف لضرورة الإبداع، كنا معا في تونس مرة في حوار صريح مع الجمهور، وسئلت «ما هي الحداثة؟» قلت:

..الحداثة بالنسبة لي تأخذ ثلاثة أشكال وثلاثة أبعاد، هناك الحداثة التي تدوم، فالحداثة أصلا ليست اختراع هذا العصر، كانت الحداثة موجودة — ولكن هناك حداثة عمرها مئات السنوات، فعندما جاءت الرومانسية وأعطت الفرد الفردية قيمة بالعمل الإبداعي كانت حداثة، هذه الحداثة تطورت ووصلت إلى الرمزية ووصلت إلى الانطباعية في الرسم، وصلت إلى أبعاد، وكلها حداثة، وعمر هذه الحداثات مئات من السنين ولا يمكن أن تُلغى، ليس لحداثة أن تُلغى حداثة من هذا النوع.. الرومانسيون باقون، ورامبو باق، وشكسبير باق، والمتنبي باق، وحداثاتهم تحتاج لسنوات وتبقى لكل الأزمنة، هناك حداثة ثانية هي حداثة الموضوعات الطارئة مثل الهيبين أو البانك، الذين يكونون شعورهم، هذه حداثة عمرها قصير ثم تنطفئ، تقليعات تأخذ مداها لمسافة معينة من الزمن ثم ينتهي، هناك ما يحدث على شكل تنظيرات تخلق زوبعة وتهدم وزلازل تمسح مسافات من الأراضي.

أدونيس بنى له قصرا جميلا بينما ترك مساحات قليلة للجرذان والذباب

والوسخات، هو مسئول عن ذلك، بنى له بيتا جميلا تحترمه ونؤمه — ولكن ماذا مع هذه الخرابات التي تركها لمثل هؤلاء الجرذان؟ أدونيس مسئول عن تنظيف هذه المساحات، ماذا تفيد تنظيراته إذا كان الذين نظر لهم يقولون الآن: لقد انتهى أدونيس، ونحن جزء أكثر منه، إذن هناك خطأ في التجربة، وعلى أدونيس أن يقوم معنا بتنظيف هذا الموضوع وإيجاد المقاييس الحقيقية.

■ ماذا تكتب حاليا؟

أخطط لقصيدة كبيرة جدا، هي القصيدة الصوتية المراثية، لا تستطيع أن تقرأها ولكن تراها، وهي عن رائحة بيكاسو (الجورنيكا)، أسمى هذه التجربة «القصيدة التلفزيونية»، الآن عصر العين، انتهى عصر السمع، القصيدة يجب أن تخرج من التلفزيون، بدأتها مع مصور إنجليزي.. هي تجربة غريبة ومعقدة جدا وغير مسبوق في العالم كله، وإذا لم تات بنتيجة أرفض عنها سأمزقها.

إضاءة.

الشاعر بلند الحيدري قالوا عنه:

— «هو شاعر مبدع في أعماله الجديدة التي حققها، وفي طريقته التي لا يقف فيها معه إلا شعراء قلائل من العراق»:

«عبد الوهاب البياتي»

— «قصائده الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منا المفهوم السطحي أن نعتبرها واقعية»

«بدر شاكر السياب»

— «إن قصيدته لن تستطيع أن ترفع معها بيتا واحدا من مكانه دون أن

تترك فجوة ظاهرة في المعنى
والتركيب»

«جبرا إبراهيم جبرا»

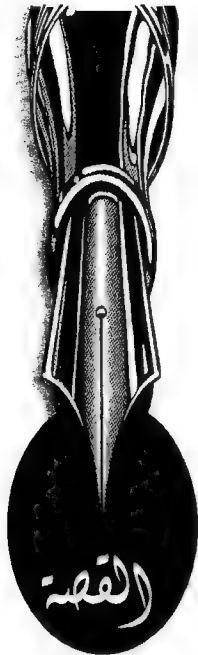
— «تنفذ قصائده إلى صميم فكر
قارئها حيث ثبتت جذورها لتلتئم بعد
حين، إنها قصائد صادقة بعيدة عن
المبالغة وعن الشعور المصطنع».
ديزموند ستوارت»

بلند الحيدري، من مواليد ١٩٣٦
بالعراق.

صدر أول دواوينه (خفقة الطين)
والذي وصفه السياب بأنه المحاولة
الأولى في تحديث الشعر العربي في
العراق.

صدر له عدة دواوين، منها: حوار
عبر الأبعاد الثلاثة، أغاني الحارس
المتعب، خطوات في الغربة، جئتم مع
الفجر، رحلة الحروف الصفر، أبواب
إلى البيت الضيق.. وغيرها.

يعيش منذ أكثر من ثلاثين عاما
منفيا خارج وطنه «العراق» في رحلة
نفي بدأت ببيروت وانتهت بلندن حيث
يقيم الآن.



حيدر حيدر

□ ابتهاج

د. هزوان الوز

□ تداعيات في ليل بحري

يوم بدأ بتشييد تلك الشاليه المطلة
على البحر كان مقمورا بسعادة زوجية
لا حدود لها. هنا على أبواب البحر
سينسى مع أطفاله القادمين والزوجة
الجميلة أحزان ومآسي الزمن الماضي.
هذا ما اقترحه المرأة التي تحب البحر
والأسفار والحرية.

ولأنه عاشق بعد نصف قرن من
عزوبية الفوضى، مزهو بهذه الصبية
الوردية التي هبطت عليه من جنائن
الخلد الساحرة، انصاع لرغبتها في
تشيد بيت يقول له البحر:

● حميد حيدر

صباح الخير أيها الجار الصديق.

هو ما كان في الأزمنة البائدة من عمره، ولا في مدى آفقه النفسي من هواة الطبيعة والبحر.

كان من محترفي المدن والمال والسمسرة والسكر وليالي القمار، والنساء العابرات، أن رمته المصادفة العمياء بهذه المرأة العاشقة التي بهرته ذات خساء غريب، شعر بها تصعد في نسغ دمائه لتحيي ما كان ميتا فيه.

ولأنه كان في خريف الزمن، مأخوذا بإيقاع حياة مشبعة بالتفاهة والمجرات الساكنة، زلزل بحضور هذه المرأة التي أمسكت بأفلاكه ومجراته وبوصلة أيامه قائلة:

— الاتجاه كان خاطئا فيما مضى. حياتك القديمة، الخاوية، انتهت. زمانك القديم يفوح برائحة العفن. الآن سأوجه سفينة زمانك الضائع.

هو الذي كان زائفا، ومرمي في لجج الفوضى والوحل، لم يعترض.

مذ وقع في تيه الليالي، والخواء الروحي، والعبادة الشيطانية لرب المال في عصر التهاب، كان يحلم في لياليه بامرأة تعيد إليه توازن الروح المفقودة.

امرأة حليلة، نقية، معصومة عن الزلل. نقيض النسوة الشرسات، المولودات من جشع موائد القمار والسكر، وفضلات الرجال الأثرياء.

— متعب أنت يا حبيبي من ضحك الأيام وأن لك أن ترتاح. قالت وهي تعانقه:

— آه يا كنزي في خريف العمر! قالا ذلك وهما منغمران في نشوة الحب العاري.

ولينسى الماضي المضطرب ويؤسه الروحي، فتحت له أبوابا من المرات الجسدية لا عهد له بها. خرجت به من

عزلته الخائفة إلى العالم والطبيعة.

رحلات جماعية. سهرات في بيوت أصدقاء يهوون الرقص والموسيقى والغناء. أسفار إلى بلدان أجنبية ما حلم بها. أخيرا هبطت عليها فكرة شاليه البحر.

عبر هذه المحاولات للتغيير، كانت تحدث بينهما جدالات وخصومات تحولت إلى شجارات مشحونة حول جدوى هذا التحول، والإيقاع الجديد لحياة بدت له عبثية بلا معنى. تراءى الانتقال من حياة قديمة، راسخة في الأعماق، وذات إيقاع رتيب لرجل في منتصف عمره، أمرا صعبا وشبه مستعص.

بعد همود يرق الحب وذبول نرجس الجسد الذي ما عاد عبقا وساحرا كما كان في الأيام الأولى، رنت أجراس الحنين إلى الزمن القديم.

سنوات السعادة، وعودة الشيخ إلى صباه دخلت محاق القمر.

— كلهن نساء في آخر المطاف.

هجست له الساحرات القديمات في مواخير القمار والسكر والليالي السوداء. هكذا ابتدأ الرنين لدورة الدم القديمة. دورة اللولب للبشر والزمان العصي على التغيير.

بعد عام، وعبر الشائعات، تنامي إحساسه بالحصار والضائقة جراء تصور امرأة تقوده وتتحكم باتجاه بوصلة أيامه.

— هي ذي امرأة تسيطر على رجل. قالت الشائعات.

— هذا الذي كان سيدا أبدا. تركع النساء تحت قدميه انظروا ما تفعل به امرأة في عمر ابنته.

— الرجل عبد للشهوات.

— أبحت عن المال لا الرجال في هذا
الزمن. سرهن في جيوبهم لا في رؤوسهم.
— بل سرهن تحت سرتهم.
تدوي النائم والثرائث كما خلايا
النحل في الربيع.
الرجل الشرقي، النائم في خلايا الدم
استيقظ.
بدأ دبيب الغيرة يشعل النيران في أعقاب
السهرات والرقص مع الرجال الآخرين.
المرأة المرحّة، الضاحكة بصخب،
والمحتفلة بصباها وينابيعها الدفاقة في
ليالي المرح، أوقدت النار في أعصاب
الرجل.
بغثة ارتد إلى حياته القديمة، هاجرا
البيت والمرأة والزمان السعيد.
ذات صباح وهما يشربان القهوة حدث
عقاب، تطور إلى جدال انتهى بشجار داو
رشقت فيه التهم والشتائم حول العهر
والفسق، أودى بالرجل إلى ضرب المرأة
بوحشية تركت آثار كدمات على الوجه
الجميل، المعبود فيما مضى.
فجر يوم خريفي استيقظ الرجل فلم
يجد زوجته في البيت. قالت الرسالة التي
تركها قرب السرير: لا جدوى منك. عد
إلى تاريخك المظلم وكهوفك التي ولدت
منها. الضوء يعميك لأنك ولدت في العتم.
لا تذكرني. وداعا.
بعد شهر وقع الرجل فريسة كآبة
تحولت فيما بعد إلى مرض عضال أودى
به إلى الموت.
الشاليه التي شيّدت أعمدتها العارية
هناك على الرمال، شرفاتها المهجورة بكت
رجلا وامرأة كانا يحلمان بالوصول إلى
البحر.

تداعيات

قصة: د. هزوان الوز



ليل بحري

زورق... مؤن... هروب نحو الحرية، هذه المعادلة يجب أن تحقق نتائجها بسرعة، حرية الإنسان أغلى بكثير من أن تضيع نتيجة لخبط إنسان آخر، كما أن مستقبله أضمن من أن يكون لعبة لمؤامرة خبيثة دبرت ضده.

زورق... مؤن... هروب، وفي النهاية ماذا سيحدث؟ سيرسو الزورق على شاطئ بعيد ليعيش الهارب بقلق وخوف، سيعيش ويزرع حول بيته الصغير الورود، ولن ينسى أن يضم إلى بيته بعض الحيوانات الأليفة، ولكن في النهاية لا شيء سوى الموت، فمهما استمر الهروب يبقى الموت كالصياد يترقب اللحظة المناسبة للانقضاض.

لقد بدأ الشتاء، وها هي الغيوم تحتل السماء، والطيور لن تلبث حتى ترحل مهاجرة نحو مناطق الدفء، ما أسعد هذه الطيور، ترحل متى تشاء، وتعود عندما ترغب، لا تصاريح عبور ولا جوازات سفر، إرادتها حرة دائماً، أما الإنسان فمهما بلغ قدره وشأنه فإن أموراً تافهة تقف في وجه مسيرته، وتحد من تطلعاته وآماله.

في أعماق هذا البحر الجميل التهمت الأسماك أعداداً كثيرة من الجثث، وأعتقد أن الأسماك ستصلها وجبات دسمة عما قريب، فهناك بعض الشبان لعبوا بالنار، معتقدين أنهم سيمسكون بزماء الأمور، وبدأوا بتوزيع المنشورات، القسي القبض على معظمهم، وكل منهم يحمل أوراق حكمه منتظراً تنفيذ قرار المحكمة، والسلطات تبحث لهم عن أمكنة مناسبة لأنهم أقوياء وبحاجة إلى عناية خاصة، لهذا كان لا بد من عمليات التصفية في بعض السجون.

ما زلت أذكر كلمات الضابط الذي استقبلني لدى وصولي السجن: هذه القلعة تعني النسيان التام لماضي الإنسان الذي يدخلها، ولا يجب على أحد من نزلائها التفكير بالعودة إلى هذا الماضي.... لأنه عندئذ يفكر في طريقة تقوده إلى الموت، واختراق سور هذا السجن هو أكبر من المستحيل، فعليك الاستسلام، والذين سبقوك إلى هنا خلال أسبوع واحد انقلبوا قلعاً مطبوعاً خائفة... ذلك من خلال أساليب لا أنصحك أبداً بتجريبها، فجمسك لا يوحى أنك قادر على احتمالها، ويجب أن يختلف تفكيرك اليوم عما كان عليه قبل دخولك هذا المكان، ويجب ألا يتجاوز أسوار هذه القلعة، لدينا كلاب متوحشة جائعة، ويكفي إطلاقها نحو كتلة لحمية تقوح منها رائحة عفونة السجن لتفتك بها دون أية شفقة.

لقد بدأوا فعلاً، بينما كان السجناء يتجولون في باحة القلعة أثناء وقت للتنفس، فجأة ظهر مدير السجن ونائبه من شرفة مكتبه، فساد الصمت، أشار المدير إلى نائبه الذي بدأ الكلام: قرر السيد المدير مشكوراً أن تقام لكم جولات ترفيه دورية، لذلك قررنا أن نرسل كل يوم عدداً منكم إلى الشاطئ لتلهوا وتسبحوا... ولكن (قاطعهم بعض السجناء وفي فورة الحماس بموجة تصفيق حاد).

تابع نائب المدير قائلاً: دعوني أنهي حديثي... ولكن إذا حاول أحدكم الفرار فسنقبض عليه ونضعه على الدولاب... هنا في هذه الباحة أمام الجميع، فلا يحاول أحدكم الهرب.

وذكر أسماء عشرة سجناء، كانوا الدفعة الأولى، ورافقهم عشرة حراس، لكل سجين حارس، وبعد ساعة سمع صوت إطلاق عيارات نارية، كانت الرصاصات صادرة من بنادق الحراس، وفي اليوم التالي تحدث نائب المدير إلى السجناء أثناء وقت التنفس قائلاً: حاول زملائكم الهروب عن طريق البحر فكان جزاؤهم القتل، وها هم رفاقكم بيرهنون مثل كل مرة أنكم أوغاد، ولا تستحقون أية معاملة حسنة.

وقع علي الاختيار ضمن عناصر الدفعة الثانية التي سترسل في رحلة ترفيهية إلى الشاطئ، ولحسن الحظ أن شجاراً وقع بين بعض الحراس، لا أدري، إن كان الشجار مفتعلاً وبخطيئ مسبق من قبل البعض أم أن وقوعه في تلك اللحظة محض مصادفة.

تدخلت العصي، اشتبكت الأجساد في عراك، اللعنات، الصفعات واللكمات، اشتبكوا في عراك، عطفوا على بعضهم البعض بما جاد به الله من فنون الركل والعض والنطح،

دخلوا في عجينة واحدة، تسلق بعضهم بعضاً، طار آخرون إلى الفضاء ثم سقطوا.
لم يلبث الشجار أن تطور إلى مرحلة استخدام السلاح، وامتزج الصراخ والصياح
بأزيز الرصاص، فتسللت برشاقة قط، واختفيت بين مجموعة من الأشجار الكثيفة.
ها هي الرياح تعول بصفير لا ينقطع... كأنها تدق أجراس قدوم العاصفة، وها هي
الأمواج ترتفع، صارت كالجبال، تكاد تلمس السماء بزبدتها المرتعش، ثم تنكسر ذليلة
بكل جبروتها، كأنها عملاق أصابته نوبة.
الطبيعة كإنسان مريض يهدأ ويثور، تتحول من ساكنة وديعة إلى أخرى متوحشة،
من حسناء فاتنة إلى عجوز شطماء.

يضيء البرق السماء، وبعد لحظات يزجر الرعد، ثم يسمع صوت هطول الأمطار،
فيلف جسده جيداً بالمسترة التي يرتديها.

ستفعل الأمطار وجه الأرض، وتتغلغل إلى جوفها، فتنتعش بعد ظمأ طويل... لتنمو
بعدئذ الأزهار، وتكبر الأشجار مخضوضرة مع قدوم الربيع.
لا تقترب من قلبي أيها المطر، فلا أريد أن تنبت فيه المزيد من الأشواك الدامية التي ما
تلبث تمزق أعماقي.

يشعل شمعة، وينظر إلى لهبها الذي يترافق على نغمات الطبيعة الناثرة، وسيمفونية
الغضب تعزف في صدر السماء، يتمدد على السرير ويغطي نفسه جيداً بالبطانيات، لكن
هذه الحالة لا تستمر إلا لعدة ثوان، وفجأة يرمي البطانيات جانباً، ويرفع رأسه مذعوراً
عن الوسادة، ويستوي في جلسته كما في السابق.

لم أعد أشعر بالأمان، كل ما يحيط بي هو عالم من الالاعيب التي تثير الرعب، هل أنا
وحدي حقاً... أم أن الجميع متواجدون في زوايا سرية ينتظرون النتيجة؟
كان رجل عملاق يتجه نحوي، يمشي بطريقة تحمل معاني الاستهتار، له وجه ثعلب،
رأسه أصلع، شاربه ضخم، شفاهه تفح منها الشهوة، كان واضحاً أنه يحمل تاريخاً
مليئاً بالقذارات، يدق الأرض برجليه الضخمتين، وقف واعترض طريقي، حاولت يائساً
زحزحته وابعاده قليلاً لأفلت منه، أطبق بكفه القوية على رقبتني، وبالكف الثانية كتم
أنفاسي، ورحت أحس به يضغط ويضغط على عنقي التي كانت عظامها تطلق تحت
قبضته، وأحس بعيني تجحطان ولساني يتدل، أعرف بوجه قاتلي ألف وجه من
الأحباء... الأصدقاء..

أحس برقبتني تنخلع، قلبي يتمزق، أفقد قوتي وأهوي صريعاً.
هل وقعت في مصيدة؟ كنت أضحك في سري عندما يتحدث أحدهم بأنه رأى الشيطان،
أو زارته روح ما، وأكثر ما كان يثير عجبني هو حديث جارتنا أم سالم عن زيارات ابنها
سالم لها ليلاً، رغم أن يدي هاتين هما اللتان أودعتاه التراب بعد أن استملته من مكتب
الشهداء.

أ يكون هذا الشيطان هو المدرس برهان؟ أم المحقق، أو أحد ضباط السجن وحراسه؟ كيف يتحول الإنسان إلى شيطان؟ هل يصدق قول جدتي بأن الله خلق قلب الإنسان وقسمه نصفين، في نصف جلس الموت، ونصف جلس فيه الشيطان، ونشب الصراع في قلب الإنسان ذاته، وما هي إلا لحظات حتى كان الشيطان يتربع على عرش القلب ملكا. بعد أن اختفى الرجل العملاق، ألفت نفسي وحيدا أسير وسط درب معتم، وقد تملكني شعور حاد بأن جذوري قد اقتلعت، فحاولت أن أبحث عن مستقر جديد لأرسي عليه مركبي.

الظلمة تتسلل إلى داخلي، أشعر بالدوار وبالدّم ينتفض في عروقي، وبالأثقال تتوالى علي، كأنني أحمل العالم كله فوق رأسي، يتقصد العرق من جبيني، وتأخذ أطراني بالاختلاج.

كم هو عفريت هذا المدرس برهان؟! نفذ تهديده بأشجع صورة، وقطع رزقي في ذلك البلد، من المؤكد أنه هو الذي تبرع بالنقود وأرسل الوثيقة إلى السلطات هنا، أوف... زمن ابن كلب، قطع رؤوس... وجريان دم... وحطام جماجم، وتصارع غيلان ومردة وتنانين، وعفاريت تسكن أجسام بشر، ويتزاوج أنس وجان... دنيا ملعونة... وحظي بفلق الصخر، تغريت لمدة عام بعيدا عن عائلتي، استطعت جمع خمسة آلاف دولار، كنت أنوي قضاء عام آخر، ثم يصبح بمقدوري شراء البيت، ولكن علي أن أرفع حصاد العام بأكمله مقابل تهريبي بأحد الزوارق، هكذا نص الاتفاق، سيدفع صديق أخي المبلغ بعد أن أخبره هاتفيا من الشاطئ الآخر.

وعداوا بأخفاء اضبارتي نهائيا مقابل خمسة آلاف أخرى..

وضعموني في هذه الغرفة، وقالوا: عندما تصبح الظروف مناسبة في الأيام القادمة سيكون الزورق جاهزا عند مطلع الفجر.

الشمعة ستنتهي، سأحرق البطانيات خوفا من أن يفاجئني المدرس برهان أو المحقق أو أحد ضباط السجن وحراسه، والفجر لن يطلع بسرعة، إنه ينتظر مائة عام على الباب، ينتظر ويضحك في سره، ويتركني للظلمة المثيرة للريبة، وأنا أنتظر مفتوح العينين، وأرى الظلال تتلاعب أمامي كالقط، وصفيحة البول تتسكع في الغرفة على هواها، وينبت لظل معطفي رأس وقدمان والسقف يزدهم بالمارة، وأسمع قلبي يدق مثل زمرور سيارة الاطفاء، وشفتاي متبيستان، لأبللهما بقليل من اللعاب.

كانت والدتي لا تكشف وجهها أثناء الليل أو تخرج أحد أطرافها من اللحاف، وعندما سألتها عن السبب، أجابت: حتى لا يعيث بها عفريت من العفاريت الكثيرة، والتي إذا أرت الشمس إلى كهفها، والناس إلى مضاجعهم، وأطفئت الأنوار، وهذات الأصوات، صعدت من تحت الأرض، وملأت الفضاء حركة واضطرابا وصياحا.

سأحاول النوم... سأحاول النوم...

يتمدد بجسده على السرير، يغطي نفسه جيدا بالبطانيات، ولكن بعد عدة دقائق يرمي البطانيات جانبا، ويرفع رأسه مذعورا ليستوي في جلسته على السرير، ثم يتلفت يمنة ويسرة.

الذئاب والثعالب والأشباح تعترض طريقي، يضمرون لي الهول ويسرون لي البغض، ريقهم يتحلب إلى لحمي وعظامي، وفي جوفهم غلة لا يرونها إلا دمي.

أوف... سامحك الله يا أمي، عن أية عقاريت تصعد من تحت الأرض تتحدثين؟ عقاريت اليوم تتجول في الشوارع نهاراً، وفي الليل تأخذ أماكنها في الكازينوهات والملاهي، حياتنا مجموعة من الكذب والرجاء الفارغ والوعود الجوفاء والكلمات واللقمة تلجم الحمير أمثالي للهجرة والعمل هنا وهناك، كم عشت من شتاء بلا دفء ولا راحة بال وأنا أتريد بين السفارات، أبحث في إعلاناتها، حتى أتت ليلة القدر وأعلنت احداها عن حاجتها لمدرس لغة عربية، تم اختياري ضمن المقبولين للعمل، وهناك لم أتأخر دقيقة واحدة عن دروسي، وفي الصف لم أخرج عن موضوع الدرس قيد شعرة، كنت أراقب كل تصرفاتي وكلماتي بعد التهديد الذي وصلني من المدرس برهان، وهو أستاذ من دولة أخرى، لكنه عفريت، واستطاع أن ينصب لي فضا محكما، رغم أنني لم أسئ إليه، ما هو ذنبي إذا أخطأ في درس الاعراب؟ اعترضني الطلاب عدة مرات في الممرات وسألوني عن إعراب بعض الكلمات والجمل، وبعد أن أجبتهم يطلعوني على دفاترهم وما تلقوه من الأستاذ برهان في قاعة الدرس، هذا سبب له الكثير من الاحراج، وقلص عدد الطلاب الذين يأخذون عنده دروسا خصوصية، وبلغ غضبه مني ذروته عندما امتنعت عن مشاركته في وضع أسئلة الامتحان، وافقت إدارة المدرسة على طلبي، وكلفتني بشكل منفرد بهذا الأمر، وبالتالي لم يتمكن من أن يفي بعهده لطلبته الخصوصيين، حيث كان يعدهم طيلة العام أنه سيزودهم بأسئلة الامتحان، ولا يتوانى عن تناول الوجبات الفاخرة في بيوتهم، وملء جيوبه بدراهم أوليائهم.

المدرس برهان... حقا شيطان، يحسب الأمور بطريقته الخاصة وبفلسفة غريبة، اعترضني ذات يوم في الطريق وقال: لا تعتقد بأنك فهمي وذكي، منذ عشرين عاما وأنا أعمل في التدريس، وأستطيع تعليم أمثالك كيفية إعراب المفردات والجمل. قلت: لست بحاجة إلى خبراتك وإمكاناتك، الأفضل أن تقدمها لطلابك في قاعة الدرس.

قال: أيها الغبي إذا علمتهم الآن بشكل صحيح فخلال عدة سنوات ستكون لديهم كوارر متمكنة وذات كفاءة، وبالتالي سيستغفون عن خدمات أمثالنا، وينقطع رزقنا، هل فهمت أيها الأحمق... يجب أن تفكر بالمستقبل.

أجبتة ساخرا: لست بحاجة إلى هذه الرزقة إذا كانت بهذه الطريقة... ومن هذه الدرب.

فقال محتدا ومتوعدا: إذن... اعتبر أن رزقك في هذه البلاد مقطوع في العام القادم. لكني لم استطع التعامل مع حساباته الخاصة وفلسفته الغريبة، فوجه لي ضربة قاضية، عند عودتي في العطلة الصيفية اقتادوني من المطار بسيارة مغلقة وأنا لا أفهم شيئا، وفي الطريق استفسرت عن السبب، أجابني أحدهم: هناك تستطيع معرفة ماذا فعلت.

وأني للمحقق العبقري أن يفهم عدم علاقتي بوثيقة التبرع التي وضعها أمام وجهي، نعم إنها تحمل اسمي، ولكن هل يعقل لجائع ومنتوف مثلي ترك أسرته وسافر لجمع بعض النقود كي يشتري بيتا متواضعا في أطراف المدينة وينتهي من الخلافات اليومية

على ذلك فيما إذا أخبرني عن كيفية وصول الوثيقة إليهم.
ولكن دون جدوى، فهذا الزمن زمن الشياطين والعباقرة، واقتادوني إلى القلعة...

ينهض من السرير، يحيط لهب الشمعة بكفيه، ثم تسافر نظراته عبر النافذة.

لا أريد أن أكون وجبة دسمة مثل الذين سبقوني إلى القلعة، هل يجدوني مجرد لحم بشري معلق بطريقة إنسانية؟ أم مجرد جثة في العراء؟
يا إلهي... خرجت من البحر أفعى كبيرة بشعة، يتمثل الشر في ملامحها، الشر يتقادح من عينيها، ومن فمها تندلع خراطيم من لهيب مستعر، لقد اجتازت الأفعى الشاطئ، إنها تزحف نحو الرابية بعد أن أحالت كل شيء لمسته إلى هشيم، خشيشها يطن في رأسي، وفحيحها يهاجمني كاصوات مفزعة، يا إلهي... وراء الأفعى يمشي ثعلب عجوز وغراب مطاطيء الرأس، وبوم مكروهة الحركات، وقرد غبي الملامح، وغوريلا زري الخلقة...

يجلس بسرعة على السرير، يشد البطانية على جسده، ثم تنتقل نظراته في أنحاء الغرفة.

روحي تجوب قفارا تكسوها الثلوج، ويهب علينا زهميري قاتل، لم أعد أشعر بأطرافي من تأثير البرد، ومن بعيد يصلني نباح كلاب وجري ثعالب وذئاب جائعة، يملكني شعور مشحون بالفزع، ساهرول باتجاه معاكس... موليا ظهري لهذه الضواري.

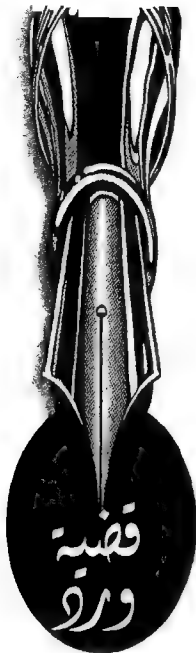
بسرعة يلقي رأسه على الوسادة، يغطي جسده كاملا بالبطانيات، ثم لا يلبث أن ينهض مذعورا بعد سماعه وقع أقدام.

لا أدري ما سبب هذا الفراغ المخيف الذي أصابني بفتة، وملأ أعماقي رعدة ورعبا، صورة تشكلت في ذهني، تقرض نفسها علي، لا أستطيع مسحها من ذاكرتي.
أتصور نفسي أصارع البحر وسط الأمواج العنيفة، السماء تزخر بالرمود المفترسة القادمة من أعماق الماء تدور حول قلمي، ها هي تأخذ وضعاً مناسباً للهجوم، أشعر بأنني أجرف إلى القاع، القاع الذي لا يقف عند حدود النهاية، وطيور جارحة من بعيد تقترب بسرعة، تشق السماء بقوة رهيبية، ووسط كل هذا فإنني أذوب في المياه كقطعة من السكر أو قليل من الملح... أذوب... أذوب...

تابع الضابط المناوب والحارسان سيرهم في ممرات القلعة منفذين جولاتهم التفقدية.



استندت في المقطع الذي بين قوسين [] من كتاب «الأيام» لمعيد الأدب العربي طه حسين.



□ اغتيال باحث وسرقة إرثه

د. مصطفى منصور

□ حكاية هذا البحث

د. فؤاد المرعي

الفتى باصباح وسرقة إدانة

د. مصطفى منصور

– وامصبيته.. وامصبيته

لقد أصابني الهلع عندما قرأت دراسة الدكتور فؤاد المرعي «دور المسرح الأوربي في نشأة المسرح العربي الحديث». أصابني الهلع الذي قضى على نشوة الفرح بصدر عدد جديد من مجلة «البيان» بمناسبة يوم المسرح العالمي ويحمل رقم «٣٠٨» بتاريخ مارس ١٩٩٦.

تلاشت الفرحة بسبب هذه الدراسة التي عندما قرأتها وجدت أن باحثاً آخر يطل من بين أسطرها. ويصرخ مستغيثاً من اغتياله وسرقة بحثه. والباحث الذي يستصرخنا بقوله «وامصبيته» هو الدكتور فواز الساجر – رحمه الله – المخرج والمبدع السوري المعروف الذي انتقل إلى الرفيق الأعلى في عام ١٩٨٨.

بعد قراءة دراسة د. فؤاد تشككت في الأمر، وتساءلت: هل يمكن لأستاذ جامعي أن يسلب الآخرين أبحاثهم وينسبها إلى نفسه؟! إنه سؤال يكشف عن أزمة علمية وأخلاقية، ليس في مجال المسرح فحسب وإنما في أفرع المعرفة المختلفة.

– ذر الرماد في العيون وإخفاء الحقيقة:

بدأ فؤاد المرعي الدراسة بما أسماه «توضيح» ملأ توضيحه بكلمات عاطفية تثير

الحزن والشجن على فقداننا للدكتور فواز الساجر الذي وصفه بقوله «صديقي الشخصي». ثم يتذكر بحث صديقه الشخصي دون أن يذكر لنا عنوانه، فلنذكره نحن لننتذكر ما تركه فواز الساجر من إرث علمي يهم كل المسرحيين.

البحث يحمل عنواناً هاماً يمكن ترجمته على هذا النحو: «أهمية منهج ك. س. ستانسلافسكي لتطوير المدرسة المسرحية العربية»، وقد نال عنها فواز درجة الدكتوراه في عام ١٩٨٦ من معهد «جيتيس» بموسكو، وهو المعهد الذي تخرج منه العديد من المسرحيين العرب.

وحتى يستمر ذر الرماد في العيون يعترف فؤاد المرعي بأنه كتب هذه الدراسة وأنه فوجيء بأنه لم يفعل أكثر من نقل أفكار صديقه. «... وحين فرغت من كتابة هذا البحث وجدت أنني لم أفعل أكثر من نقل أفكار صديقي الذي اختطفه الموت، ولم أضف إلى تلك الأفكار سوى القليل مما يحتاجه إعداد البحث من ربط وانتقاء وترتيب» [ص: ٦].

بهذه العبارة صور فؤاد المرعي علاقته بصديقه على أنها مجرد تأثر بأفكاره؛ ولكن التأثير لا يمكن أن يكون نقلاً كاملاً لعمل المؤثر. والعلاقة هنا بين الصديقين هي بالأحرى علاقة ترجمة، وكان الأولى بالدكتور فؤاد أن يذكر اسم د. فواز كمؤلف للدراسة وأن يذكر اسم الرسالة والموضوع الذي ترجم منه. لو أنه كان قد فعل ذلك لاستحق منا كل تقدير ولكان عمله هذا تقديراً لجهود صديقه العلمية.

— رسالة د. فواز الساجر

عنوان الرسالة هو «أهمية منهج ك. س. ستانسلافسكي لتطوير المدرسة المسرحية العربية». مكتوبة باللغة الروسية وتقع في (١٥٩) صفحة على الآلة الكاتبة. وتتكون الرسالة من ثلاثة فصول إضافة إلى المقدمة والخاتمة وقائمة المراجع.

وعناوين هذه الفصول هي:

الفصل الأول: الأطوار الأساسية في تشكيل الممثل العربي. التقاليد المحلية والاقتناس.

الفصل الثاني: قضية ترجمة أعمال ستانسلافسكي إلى اللغة العربية.

الفصل الثالث: الخبرة العملية بمنهج ستانسلافسكي.

يتعرض فواز الساجر في بحثه — بصفة أساسية لظاهرة التمثيل في المسرح الحديث وتطوره منذ نشأته ووصوله إلى الثمانينيات حيث يتوقف الباحث وهذا يشمل الفصل الأول. بعد ذلك يناقش الترجمات المختلفة لأعمال ستانسلافسكي ليصحح بعض المفاهيم التي وردت في هذه الترجمات. بعد ذلك في الفصل الثالث يبحث فواز في كيفية الاستفادة من منهج ستانسلافسكي في تطوير أسلوب الأداء لدى الممثل العربي وكيفية استخدامه في المناهج التعليمية في المعاهد المسرحية العربية.

وأهمية هذه الرسالة تتمثل في أنها تبحث في قضية المنهج، ومدى حاجة الممثل العربي إليه، وضرورة تربيته على أساس منهجي. هذا الموضوع التخصصي قد توافقت مع إمكانات المرحوم فواز الساجر الفنان المبدع والمخرج المسرحي الذي قدم الكثير للمسرح السوري المعاصر ممثلاً في أعماله المسرحية وآراءه ودراساته.

— دراسة فؤاد المرعي وعلاقتها ببحث د. فواز الساجر

يمكننا تحديد العلاقة بين الدراستين على النحو التالي:
أولاً: على الرغم من اختلاف العنوان في كل من الدراستين إلا أن دراسة «دور المسرح الأوربي في نشأة المسرح العربي الحديث» بقلم د. فؤاد المرعي عبارة عن ترجمة كاملة لجزء من مقدمة رسالة د. فواز وتحديداً صفحتي (٥، ٦)، وأيضاً ثلثي الفصل الأول من ص (١٠) وحتى الثلث الأول من ص (٣٩) في الأصل الروسي.
هل هذا النقل يمكن أن نسميه مسألة تأثر بصديقه المرحوم؟ وهل يمكن أن نطلق على هذا النقل مجرد توارد أفكار وخواطر؟

ثانياً: إن كل ما فعله فؤاد المرعي بعد أن نقل ما ترجمه هو إضافة عناوين فرعية تقسم الدراسة إلى أجزاء، وهذا لا يعدو كونه جهداً تنظيمياً.
وإذا تأملنا عنوان الدراسة سنجد أنه لا ينطبق مع محتواها، وإنما يتفق مع جزء منها والخاص بالحديث عن النشأة: أي الحديث عن الرواد الثلاثة مارون النقاش والقباني وصنوع. لكن الدراسة تتجاوز النشأة وتستمر في إبراز ملامح المسرح العربي في مسيرته حتى السبعينات.

لهذا فإن العنوان لا يدل على التطور ولا يشير إلى ذلك، وإذا ما تم تعديله فإنه سوف يقترب من العنوان الأصلي الذي وضعه د. فواز الساجر للفصل الأول.
ثالثاً: تميزت رسالة د. فواز الساجر بتنوع المراجع الروسية والعربية والانجليزية. وقد تمثلت أمانته العلمية في ذكره المراجع التي اعتمد عليها، والإشارة إلى المصدر الذي اقتبس منه الفكرة المعينة أو نقل منه سطراً أو جملة أو فقرة، وهذا من مقتضيات البحث العلمي وبديهياته.

عندما نقل فؤاد المرعي ما فعله فواز الساجر لم يحافظ على الدقة العلمية ولا على أوليات البحث العلمي. إنه نقل العديد من المراجع التي اعتمد عليها فواز، ولكنه أغفل ذكر بعض المراجع التي تم الاقتباس منها وتم الإشارة إليها في النص الأصلي. وقد تم تجاهل هذه المراجع في عدة مواضع تشير إليها.

في (ص ٧): ينقل فؤاد المرعي ما جاء في مقدمة رسالة فواز في صدد الحديث عن المركزية الغربية والمركزية الشرقية، لكنه لا يذكر المرجع. وقد أشار فواز إلى أن المرجع هو كتاب «الغرب والشرق» للمستشرق السوفييتي، كونراد (ص ٢٤).

أيضاً تجاهل فؤاد المرعي الإشارة إلى كتاب د. سليمان قطايا مع أن كلماته موجودة في (ص ١٧). وقد أشار فواز الساجر إلى هذا الكتاب المعروف للمتخصصين والمهتمين بالمسرح العربي، وهو كتاب «المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟».

أيضاً تجاهل فؤاد المرعي ذكر صاحب العبارة الآتية «إن الأمة حين تأخذ عن شعوب أخرى ما أنتجت من قيم مادية وروحية، تدمغها في معظم الأحيان بل بعبارة أدق دائماً تقريباً بطابعها القومي» (ص ١٦).

وقائل العبارة هو «كوليتشينكو» في كتابه «ازدهار وتقارب الأمم في الاتحاد السوفييتي» وهذا قد ذكره الساجر في بحثه.

رابعاً: قام فؤاد المرعي بترجمة بعض الأسطر ترجمة حرة، وهذا حق من حقوق المترجم. إن من حقه الترجمة بتصريف، ولكن مع المحافظة على المعاني والأفكار وعليه أن لا يشوه ذلك أو يخل بالسياق الرئيسي للفقرة. لقد قام فؤاد المرعي بتغيير بعض

الكلمات في بعض الفقرات، وهذا التغيير أحدث خلا في السياق العام للفقرة المعينة وأيضا تشوه المعنى.

يقول د. فواز الساجر:

«ونحن نأمل أن تعيد الظروف الأساسية المرتبطة بنشاط مارون النقاش وتابعيه. وأيضا نأمل أن تستطيع البرهنة على أن هذه المزاعم المشابهة لا أساس لها». [فواز.. ص (١٠)].

نقلها د. فؤاد المرعي على هذا النحو:

«ونحن نأمل أن يكون بمقدورنا من خلال تحديد العناصر الأساسية في نشاط مارون النقاش ومتابعيه، البرهان على خطأ هذا الموقف...».

[فؤاد: ص (٨)] والتخطيط أسفل الكلمات من وضعنا.

إن التعديل الذي أجراه المترجم / الناقل قد يبدو هينا، ولكن في الحقيقة لا يتفق هذا مع سياق الدراسة المسروقة. فالكلمة الروسية «مومينتي» وتقابل الكلمة الانجليزية "Moment"، لا تترجم إلى عناصر وإنما إلى لحظات أو ظروف. أيضا ان اختيار لفظة «ظروف» يتفق مع الهدف الذي كان يسعى فواز الساجر إلى تحقيقه. إن فواز في هذه الفقرة يشير إلى منهجه التاريخي في دراسته لظروف نشأة المسرح العربي عند مارون النقاش وتابعيه وليس متابعيه. وهذا ما يتم في الدراسة حتى يمكنه بحث قضيته بعيدا عن كل من المركزية الغربية والمركزية الشرقية.

مثال آخر:

يقول فواز في صدد حديثه عن تجربة يعقوب صنوع:

«في الواقع نحن نرى نفس سمات الاحتفال والارتجال في عروض يعقوب صنوع المسرحية ويقدم محمد يوسف نجم عددا من الأحداث والمشاهد المضحكة التي كانت تحدث مرارا في عروض صنوع وذلك في وجود عدد كبير من الجمهور من المصريين البسطاء» [فواز ص: ٢٢]

نقل فؤاد ذلك على النحو التالي:

«ونحن في الواقع نجد سمات المهرجان التمثيلي البهيج نفسه في عروض يعقوب صنوع. إن محمد يوسف نجم يذكر عددا من المقاطع والمشاهد الطريفة التي كانت تتكرر كثيرا في أثناء تقديم صنوع لعروضه - التي كان يشاهدها جمهور واسع يضم البسطاء المصريين» [فؤاد: ص: ١٥]

لقد أغفل المترجم مصطلح الإرتجال وهو بذلك يلغي سمة هامة من سمات مسرح صنوع. أيضا يتجاهل سمة الاحتفال التي تعتبر من السمات الهامة للمسرح العربي في نشأته الأولى وليس لدى صنوع فقط. من هنا نجد مدى تشويه فؤاد المرعي للمعنى وأزدرأه تشويهه له بالتغيير البديل الفضفاض «المهرجان التمثيلي البهيج نفسه»..

مثال آخر:

يقول د. فواز الساجر في بحثه.

«في ظروف اضطهاد الرقابة الصارمة والعدد الكبير من الفرق التجارية، التي اتجهت نحو الأذواق المنحلة للجمهور، فإن الكوميديا العربية لم تستطع الوصول إلى مستوى التعميمات الاجتماعية. ولم تستطع تربية نمط جديد للممثل، كما حدث في المسرح الروسي».

[فواز، ص ٣٢ - ٣٣]

نقل فؤاد العبارة على هذا النحو:

«ففي ظروف اضطهاد الرقابة الصارمة ووجود عدد كبير من الفرق التجارية التي تخاطب أذواق الجمهور الغريزية، لم تتمكن الكوميديا العربية من الارتقاء إلى مستوى التعميمات الاجتماعية. وتربية نمط الممثل الجديد كما حدث في المسرح الفرنسي».

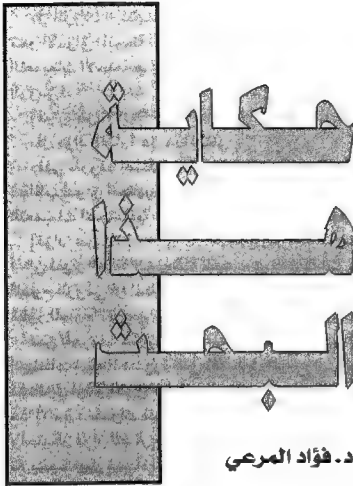
[فؤاد: ص ٢٠]

إن تغيير الصفة الجغرافية للمسرح في المقارنة التي أوردها فواز الساجر وذلك بتغيير المسرح الروسي إلى المسرح الفرنسي لا يحقق الهدف المطلوب من المقارنة ولا يتفق مع تطور المسرح الفرنسي نفسه.

من المعروف تاريخياً أن المسرح الفرنسي لم يعاني من صرامة الرقابة وتعنت السلطات بهذه الصورة التي تفشت في المسرح الروسي. إن تاريخ المسرح الروسي منذ نشأته في أوائل القرن التاسع عشر هو تاريخ معاناة من الرقابة والسلطات ولم يختف هذا إلا منذ سنوات قليلة بعد إصلاحات جورباتشوف واختفاء الاتحاد السوفييتي. واختيار فواز للمسرح الروسي هو اختيار دقيق وذلك لأن نشأة هذا المسرح كانت تاريخياً قبيل نشأة المسرح العربي بسنوات قليلة، وأيضاً لأن ظروف النشأة كانت متشابهة في بعض الأوجه. ومن ناحية أخرى هذا الاختيار يتناسب مع المقارنة التي أوردها الساجر بعد ذلك بين المسرح العربي والمسرح الروسي تمهيداً للوصول إلى الموضوع الأساسي لبحثه وهو منهج ستانيسلافسكي وأهميته للمسرح العربي.

خاتمة

القضية واضحة، والكارثة واقعة عندما يضيع العلم والعلماء ويتفشى الجهل والجهلاء.



د. فؤاد المرعي

حين اتصل بي سكرتير تحرير مجلة البيان وأبلغني أن أحدهم كتب إلى المجلة محتجا على نشر مقالة «دور المسرح الاوروبي في نشأة المسرح العربي الحديث» باسمي في العدد / ٢٠٨ / من شهر مارس / آذار / عام ١٩٩٦، ومتهما إياي بالسرقة الادبية، حزنت كثيرا وفرحت كثيرا في الوقت نفسه.

حزنت لأن السيد المعارض وجه إلى تهمة قاسية من دون وجه حق وفرحت لأنه قرأ، من دون شك تلك الأفكار التي دونها صديقي الذي اختطفه الموت مني المرحوم الدكتور فواز الساجر مرتين، مرة في الكتاب الصادر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية عام ١٩٩٤ بعنوان: «ستانسلافسكي والمسرح العربي» من تأليف الدكتور فواز الساجر وترجمة الدكتور فؤاد المرعي (الذي هو أنا)، ومرة ثانية على صفحات مجلة البيان التي رأيت بحق أهمية مادونه صديقي، رحمه الله، فكرّمته بالنشر في عددها الصادر في غمرة الاحتفال بيوم المسرح العالمي.. وسأكون سعيدا لو أن صاحبي المعارض يتبنى هذه الأفكار في إسهاماته المقبلة في بناء الثقافة القومية العربية، ولو أنها ترسخ في ذهنه مقرونة باسم فواز الساجر هذا المخرج الموهوب الذي خسرته الحركة المسرحية، بل الحركة الثقافية العربية قبل ثماني سنوات وفي مثل الشهر الذي أكتب فيه هذه السطور.

قبل ثماني سنوات، وبعد أن تراجعت صدمة الحزن الرهيبة لموت فواز اجتمع لقيف

وفي ربيع هذا العام / ١٩٩٦ / نشرت «البيان» مشكورة البحث المرسل إليها في عددها الخاص بيوم المسرح العالمي. وعددت ذلك عملاً رائعاً من أسرة تحرير المجلة التي أكدت بنشرها المقال بقاء أفكار فواز الساجر نضرة وحية في الحركة المسرحية العربية. ولكنني شعرت بالحزن العميق عندما سمعت برودة فعل صاحبي «الغيور على فواز الساجر»!! وقد أبلغني بإيها سكرتير تحرير مجلة «البيان» هاتقياً.

أنا لا أعرف اسم صاحب «الاحتجاج» ولا أعرف ماذا كتب في «احتجاجه». ولكنني أقول للتوضيح إن البحث المنشور في مجلة «البيان» مستل بكامله من أطروحة المرحوم الدكتور فواز الساجر وإنني - كما ورد في التوضيح الذي رافق نشر البحث - «لم أفعل أكثر من نقل أفكار صديقي، الذي اختطفه الموت، ولم أضف إلى تلك الأفكار سوى القليل مما يحتاجه إعداد البحث من ربط وانتقاء وترتيب». ولا بد أن أذكر هنا أن أعداد البحث تم قبل نشر كتاب الدكتور فواز بخمس سنوات. أما ما فعلته فهو التالي.

١ - كانت محاضرتي في جامعة ليون الثانية في الأدب المقارن ولذا وضعت لها عنواناً «دور المسرح الأوروبي في نشأة المسرح العربي الحديث».

٢ - جعلت التوضيح المنشور بخط بارز في مجلة «البيان» مقدمة للمحاضرة.

٣ - أخذت مقطعاً من مدخل الأطروحة مناسباً لموضوع المحاضرة مع بعض التعديل (أرجو ألا يتهمني صاحبي بالتشويه) وجعلت له عنواناً جزئياً هو: في الحياة الثقافية العربية. وقد ظهر هذا المقطع فيما بعد في الصفحة الثامنة من الكتاب الذي نشرته وزارة الثقافة السورية.

٤ - أخذت مقاطع من الفصل الأول من أطروحة صديقي الراحل تتعلق بموضوع المحاضرة ووضعت لها العناوين الجزئية التالية.

١- مارون النقاش بين التقاليد القومية والمؤامرات الأجنبية

ب- أبو خليل القباني لا يأخذ عن المسرح الأوروبي النصوص وكامل القواعد

ج- يعقوب صنوع جمع بين الممارسة المسرحية الغربية والتقاليد الشعبية الموروثة

د- الرواد وفن التمثيل

هـ- عروض الرواد لم تكن نسخة عن الأصول الغربية

و- بداية (الأوربة) بظهور ممثلين درسوا في الغرب

ز- خمسينيات القرن العشرين بداية تحول المسرح العربي وقد ظهرت هذه المقاطع في الكتاب الذي نشرته وزارة الثقافة في الصفحات / ١٣ - ٤٧ / من الفصل الأول الذي ينتهي في الصفحة / ٦١ / من الكتاب ويحمل عنوان هو: «المراحل الأساسية في تكوين الممثل العربي - التقاليد القومية والمؤثرات الأجنبية»، ويخلو، طبعاً، من أية عناوين فرعية.

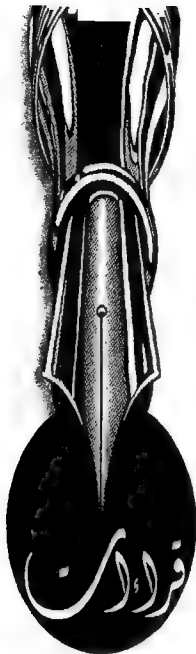
٥ - عدلت أرقام الإحالات إلى المراجع لتناسب مع مكانها في نص المحاضرة. وعدت إلى المراجع العربية فأخذت نصوص المقبوسات عنها مباشرة، فهي كما يعلم صاحبي المحتج مترجمة إلى الروسية في نص الأطروحة المكتوب كله باللغة الروسية.

لقد أسميت ما فعلته «إعداداً» - كما جاء في التوضيح الذي رافق نشر النص - لأنني لا أعرف له اسماً آخر. وإذا كان لدى صاحب الاحتجاج اسم آخر له فأنا أوافق عليه

شريطه إلا أنهم بالتشويه أو التحريف، بل إنني أوافق على إغفال اسمي تماماً، كما حدث في مرة سابقة أشرت إليها أعلاه، فأنا آخر رجل في الدنيا يفكر في سرقة جهود المرحوم الدكتور فواز الساجر، وقد أكون أول رجل في الدنيا يريد لاسمه أن يبقى حياً بيننا. ثمة همسة أخيرة أصبحت في أذن صاحبي المحتج: أنا، يا رجل، لا أرسل مادة للنشر طمعاً في أن أرى اسمي على غلاف مجلة أو كتاب، فقد شبت من ذلك في ما يقرب من أربعين عاماً من العمل في المجال الثقافي نشرت خلالها أكثر من ستين كتاباً مترجماً وخمسة كتب جامعية وثلاثة كتب في دور نشر في بيروت ودمشق وحلب وهناك كتب أخرى قيد النشر، وأكثر من خمسين مقالة منشورة في كبريات المجلات والصحف العربية. وإنني لأتمنى أن تمتلك من حسن النية ما يجعلك تنتظر إلى نشر هذا البحث بوصفه، كما جاء في التوضيح الذي رافق نشره في مجلة البيان، «تقديراً لجهود الدكتور فواز الساجر العلمية وتعريفاً بها وتعبيراً عن محبة حية في قلبي للرجل الراحل الذي قدم قلبه وعقله للناس مسرحاً وفكراً وسلوكاً».

ولا حول ولا قوة إلا بالله

٢٣/٥/١٩٩٦ د. فؤاد المرعي.



□ الدائرة المغلقة في «سما مقلوبة»

محمد بسام سرميني

□ الصحافة الثقافية في الخليج

عبد الحميد غزي

ناصر الظفيري واحد من الأسماء الأدبية اللافتة للنظر في المشهد الثقافي الكويتي، وذلك من خلال مجموعتين قصصيتين: وليمة القمر وأول الدم، وعملين روائيين: عاشقة الثلج وسماء مقلوبة.

ولذا ما صح الافتراض بأن الكاتب يولد قاصدا، ثم يتطور فيغدو روائيا فإن مثل هذا الزعم ينطبق على كثير من الأسماء الأدبية من بينها ناصر الظفيري.

«سماء مقلوبة» رواية تقع في مئة وتسعين صفحة من القطع المتوسط، صدرت في الكويت عام (١٩٩٥) تزينها لوحة تشكيلية للفنانة الكويتية عالية شعيب.

أول ما يلفت النظر هو عنوان الرواية المبتكر والجميل، والذي يخفي خلف ثنياه حالة من الرفض لحياة قلقة ومتغيرة في مفاهيمها ومعاييرها، لكان في الأمر إشارة خفية إلى ذلك الانقلاب الهائل في المنطقة إثر تفجر الثروة النفطية الذي انتقل بالمنطقة نقلة مباغتة ومفاجئة، ووضعها في مواجهة الحداثة والتكنولوجيا والآلة التي غزت مفاصل الحياة بأسرها. ولعل مثل هذا الانقلاب هو ما عبر عنه الكاتب بمصطلح «سماء مقلوبة».

والأمر الآخر الذي يستحق الانتباه هو اعتماد الكاتب طريقة البناء الدرامي الدائري بحيث أن أول الرواية يسلمك إلى آخرها، وآخرها يعيدك بالضرورة إلى أولها، وهكذا تتبنى الرواية بالطريقة نفسها التي تبني بها دودة الحرير شرنقتها، تنسجها حول نفسها

ناصر الظفيري

والدائرة المغلقة في رواية «سماء مقلوبة»

● محمد بسام سرميني

جدا في هذا الصدد، ولعل أبرزها ما قدمه الروائي «حنامينه» في «بقايا صور» و«المستنقع».

«ظلال الشخصيات الروائية»

إذا كنا نسلم جدلا بمفهوم الشخصية/ البطلة في العمل الروائي، وهي مسألة قابلة للأخذ والرد في الدراسات النقدية الحديثة، فإن شخصية «سليمان عبد الله» هي البطل في رواية «سماء مقلوبة»، ويشاركه البطولة شخصيتان نسائيتان: نجوى وسارة.

● سليمان عبد الله: لقبه (الأغبر) ولد صيف (١٩٥٧) صنوا للظهرة والشمس وحديثها القاسية جدا.. أصيب بالجذري في سن مبكرة ترك وجهه مثل صفيحة نحاس عث بها صفار غبي.

عاش طفولته ويناعته في (الجهراء): حيث البيوت الطينية القديمة، وصفائح الحديد والتلك، ولهيب الشمس الذي لا يرحم صيفا، وثورة العواصف والأمطار شتاء. وكان الأغبر يشكل مع فلاح (القنفذ) والأشيب ثالث شقاء لا مثيل له أبدا.

ويصرح الراوي أن عام (١٩٧٣) كان عاما حاسما جدا غير مسار حياته:

«كنت حتى خريف ٧٣ منتظرا الأحداث التي غيرت مسار حياتي: غياب والذي في معسكره، افتتاح سينما الجهراء بفيلم «خلي بالك من زوزو» ووصول ذات الراية» ص ٢٥.

شارك والد سليمان في حرب (١٩٧٣) وعاد شهيدا، وسوف يكون لهذا الغياب أثر كبير في حياة (الأغبر) الذي يعترف لنا بكل الحزن والأسى:

«ها هو أبي يرحل رحلة طويلة دون أن

وتحكم إغلاق الدائرة، وحين تغدو فراشة تثقب شرنقتها وتطير باتجاه العالم الرحب الفسيح.. وكاتبنا ناصر الظفيري يتقب دائرة روايته ويخرج كما الفراشة تماما، لأنه لا يريد أن يبقى أسير الدوائر المغلقة:

«أقلعت الطائرة. نظرت إلى أسفل. لم أجد شيئا. أقلعت الطائرة غربا مغادرة (الجهراء) التي رصفتها بخطاي، وعمدتها بذنوبي وعراقي.. أدبتها بقلقي وأزعجتها بأخطائي.. لم يتبق منها سوى الحكاية» ص ١٦

والمسألة الثالثة التي تلفت النظر في رواية «سماء مقلوبة» مدى مقارنة هذا النص لمفهوم السيرة الذاتية، ومدى افتراقه عن ذلك المفهوم بالقدر نفسه.. لقد مارس الكاتب علينا نوعا من الإيهام الجميل في مقدمة الرواية، بحيث أنه أعطانا نصف الحقيقة، وحجب في الوقت نفسه نصفها الآخر: «إذا أخبركم المؤلف بأن حياته لم تكن مطابقة لحياتي فتلك نصف الحقيقة، وإذا أخبركم أنه استخدمني كحيلة لأشكاله القدرية فذلك نصف الحقيقة الآخر/ الراوي: سليمان عبد الله».

إنها، من دون شك، لعبة فنية ذكية تبررها تفاصيل النص الروائي الذي يغوص فيما هو واقعي أصلا، ولكنه لا ينقل هذه الواقعية بحرفيتها الفوتوغرافية أو التسجيلية، إنما يعتمد مفهوم «النمذجة» أساسا لها، وهو صنيع لا يجيده إلا من اتقن مهارة الكتابة الإبداعية وعرف أسرارها وخفاياها، ومثل هذه الواقعية والافتراق من منابح السيرة الذاتية وجدناه عند «وليد الرجيب» في روايته «بدرية»، وأمثلة الرواية العربية كثيرة

وأياهم من ارتفاع لا بأس به فوق سطح البحر» ص ١٢.

● نجوى: ويطلق عليها الأغبر لقب (للرأة ذات الراهية)، وهي إشارة واضحة إلى أنها امرأة داعة تبني جسدًا لكل من يدفع أكثر.

عاشت طفولتها معذبة ومقهورة، باعها أهلها لرجل أعمى بعمر والدها.. تزوجها مقابل قطيع بسيط من الأغنام. تقول نجوى بكل الحقد والألم:

«أما وأنا كفة الميزان التي عادلته قطيع الأغنام، فلا أجد سببًا لفقر عيني» ص ٧٦.

كانت نجوى في بيت زوجها الأعمى طفلة مقابل رجل، وها هي تعترف:

«لم يقترب زوجي مني.. كان يستدعيني إلى غرقتي في القليولة، يمسح على جسدي ثم يعيدني إلى ضرتي. بعد ثلاث سنوات مسح على جسدي، وأبقاني إلى جواره ليلة كاملة. تزوجني» ص ٥٧.

وأمام ظروف غير طبيعية وغير متكافئة كان من السهل جدًا أن تزل قدم الشابة، وتقع في غرام (علام) السائق الشاب الوسيم الذي كان ينقل نجوى والبنات إلى المدرسة. وها هي نجوى تتحدث عن علاقتها المشبوهة بعلام: «ذات ليلة تقاطع نجمان وحلمت به. في الصباح عشقته، هل تدري لماذا؟ على المتزوجة من أعمى أن تفقأ عينيها إذا لم تجعل زوجها يبصر من خلالها. كنت سأفعل ذلك لو أنني اخترته» ص ٧٦.

وتستأنف نجوى اعترافاتها قائلة: «مرت سنة على علاقتي بعلام، تحرك في أحشائي جنين. كنت طفلة أحمل طفلًا. بعد أشهر ولدت سارة. ابنة تحمل ملامح علام واسم الأعمى» ص ٧٧.

الأعمى طلق نجوى تحت إلحاحها

يمنحني فرصة أكبر للحديث معه، فرصة كي أحبه كما أريد، لم أمنحه بشقاوتي سوى الشقاء. ها هو يغيب، لم أتعلم شيئًا في وجوده فهل أتعلم من غيابه؟ ص ٤٢. وعن علاقته المشبوهة بالمرأة المطلقة (نجوى) يقرر الأغبر ثم يتساءل:

«النساء تصنع الرجال» هل ساكون رجلاً كما أوحى لي صباي؟ أم أكون رجلاً كما تريد نجوى؟ ويتطوع للإجابة على هذا السؤال وهو فتى في السادسة عشرة من عمره: «ساكون رجلاً مثالك أمام امرأة تعرف مفاتيح البهجة في» ص ٨٣.

وبصدد علاقته العاطفية بالشابة الشقراء الجميلة (سارة) ابنة نجوى، فقد اجتهد البطل سليمان عبد الله أن تنجح هذه العلاقة وتستمر إلا أنه فشل، وكان الفرق بينهما شاسعاً، إنه فرق بين عالمين مختلفين متنافرين بحسب البيئة والتربية والظروف التي عاشها كل واحد منهما. ويعترف الأغبر بما يوحى بهذا:

«ربما أنا منقاد بما ورثته من تقاليد راسخة، تتفاعل بمخيلتي أحداث ليس لسارة أن تفهمها، وليس بالإمكان التطرق إليها أمام امرأة بـرجماتية كسارة» ص ٢٣.

وباختصار شديد، فإن سليمان عبد الله، برغم دراسته الجامعية العالية، واشتغاله بالصحافة، وغترابه إلى العالم الحضاري والمدني (باريس) مثلاً، إلا أنه بقي يعاني عذاباً داخلياً وصراعاً أزلياً أرقه: «علي أن أفكر بخروجي من مناهة أيامي القتيلة إلى مناهة أيامي القاتلة.. ما الذي يربطني بكل هذا؟ ماضٍ سأنتخلص منه حين أطل من نافذة الطائفة.. شخوص أبعدتهم بيدي عن الحياة.. وآخرون سابعدهم بحركة من رأسي.. أنفخ رأسي بشدة لتساقط صورهم

ويبدو أن الخلاف كان حاداً وعميقاً بين عالم سليمان وعالم سارة، وبرغم الحب والمعاشرة الجسدية، والحمل السفاح.. وبرغم كل الأشياء، إلا أنه كان لا بد من نهاية هذه العلاقة، بحيث يتجه كل منهما بعكس الآخر.. ويدور بين الاثنين هذا الحوار: «ستتزوجني، أعرف أنك شهم / لا تكوني شرقيّة / أنت تقتلني / نتخلص منه / سأحاول / أتابع الانتفاخ الصغير المكور في منتصف بطنها، أفكر بالهرب منها. نجحت هي في التخلص مني ومن نفسها. أنهت كل قلقي» ص ١٨٩.

مفهوم التطهير والتطهر عند الكاتب:

عندما تكون النفس البشرية غارقة في شرونها وآثامها، وممثلة بخطايا الدنيا وذنوبها فيأمنه من الطبيعي أن تسعى للتطهير بغية العودة إلى صفاء الجوهر ونقاؤه. وهذا المفهوم كان يلح على البطل (سليمان عبداً لله) المثقل بالذنوب والآثام، ولهذا فهو ينشد تطهير الروح والجسد، والتطهير يكون بالنار أو الماء على السواء.

وحين انتقلت أسرة سليمان عبد الله من سكنها القديم والثرث في الجهراء إلى سكن حكومي جديد، لجأ سليمان إلى إحراق منزله، لكانه بذلك يريد أن يطهر البيت من خطايها، وآثامه، ويقطع صلته بذلك الماضي ومآسيه:

«أحضرت الكيوسين من المطبخ.
سكبته على حواف المنزل وأنا أدور حوله،
ثم أشعلت النار به.. لا أريد أن أذكر أنني
كنت هنا» ص ١٤٠.

وحين تعرف سليمان على سارة
اكتشف عالماً جديداً من حوله، ورأى

المواصل، لكن (علاء) غدر بها، وهرب ولم يرض أن يتزوجها، فكانت نجوى الخاسرة الكبرى، خسرت زوجها... وعشيقها وطفلتها سارة، لذلك بقيت نائمة على علاء أشد النعمة، ودفعت الأغبر لقتله، لكن الأغبر استأجر صديقه الحميم (الأشيب) لقتل علاء غيلة، وتنتهي المسألة بمصرع كل من علاء والأشيب بمشهد درامي غاية في الفجعية والإيلام.

وسوف تدور الأيام، وتغدو نجوى بعشيقها الأغبر وتتزوج من الرجل الضعيف (الأهمل) الذي لا حول له ولا قوة، وذلك بغية استمرار خيانتها مع كل الرجال، ويكتشف الأغبر أنه كان آخر المخدوعين، ويكشف سر خيانتها لزوجها (الأهمل) فيقدم هذا على قتلها غسلاً لشرفه ورجولته البائدة وما هو الأغبر سليمان يصف لنا مصرع الخائنة والفادرة نجوى:

«كانت تغني بتأوه تحت لحافها الناعم.
انقض الأهمل عليها. طعنها الطعنة الأولى بصعوبة، لكن الطعنات التالية كانت أكثر يسراً. وقفت أحرق في وجهها بتغضن. لم تمرخ. شخرت مرة واحدة، وأسلمت روحها» ص ١٣٦.

● سارة: ابنة نجوى غير الشرعية، طفلة الخيانة: «ابنة بلون الذرة الناضجة، عيون زرقاء، شعر أشقر، ابنة تحمل ملامح علاء، واسم الأممي» ص ٧٧.
التقى سليمان بسارة في الجامعة، وكان للقائهما وقع السحر العظيم في نفسه، ويبدو أنه أحبها منذ اللحظة الأولى: «خرجت خلفها متجهاً إلى آخر مباني الجامعة، اكتشفت أن بحراً جميلاً هناك. وقفت على شاطئه أحرق بعيداً فيه، نوارس بيضاء تحلق أسراباً وفرادى، ترصد الريح الخريفية الناعمة» ص ١٤٧.

فكانت - في الأغلب الأعم - في مستوى اللغة الثالثة القريبة من الواقع وسخوتها، ولكنها في بعض الأحيان لم تخل من القصيدة والتعمد، بحيث يتدخل الكاتب لينطق بشخصياته كما يريد هو لا كما تريد شخصياته.

تقول نجوى مخاطبة سليمان: «إن أحب علاء أمر لا يخلو من العادية المطلقة.. أن أموت وحدي فتلك عادية لا أطيقها» ص ٨٩، وتأتي سارة لتخاطب سليمان بنفس الطريقة والعبارة: «إن أحب رجلا يشبهني أمر لا يخلو من العادية السمجة أنت تستحق المغامرة» ص ١٧٢.

إن الفرق شاسع وواسع بين الأم وابنتها في المرحلة العمرية والثقافية وطريقة التفكير، فكيف تشابهت طريقتهما في التعبير بهذا الشكل؟

وإذا انتقلنا إلى الحوار الداخلي / المنولوج نرى أن الكاتب يسبغ في كثير من المواضع على مناجاة أبطاله لأنفسهم الصبغة الفلسفية والشاعرية، وينطق داوخلهم بما هو فوق وعيهم وتصويرهم وطريقة تفكيرهم في الحياة. يقول سليمان يناجي نفسه: «النساء تصنع الرجال! هل ساكون رجلا كما أوحى لي صباي؟ أم أكون رجلا كما تريد نجوى؟ ساكون رجلا متهاكاً أمام امرأة تعرف مفاتيح البهجة في رجلا منبهاً بما أطلقت عتمة البيوت. رجلا يحب امرأة لا خيال امرأة» ص ٨٢.

ونتساءل بعد هذا كله: إذا كانت اللغة طريقة تفكير وتعبير معاً، فهل يعقل أن يفكر الأغبر، وهو ابن خمسة عشر عاماً بهذه اللغة التي تقطر فلسفة وبياناً ومجازاً؟ وكذلك يناجي الأغبر نفسه وصديقه القليل الأشيب: «يا واهب الشرايين لا صفراري... ومأنح المجد لأيامي... أيها الفتى الذي أخرجته من

البحر وكأنه يراه للمرة الأولى في حياته، ساحراً وجميلاً، ولذلك فهو يريد أن يلقي بجسده المثلث بالخطايا في هذا البحر ويظهر:

«أريد أن استحم، ألقى بجسدي في هذا الملح المذاب. أغسل جروح روحي. أزيل درني القاتل. أشد جسدي على أثلامه. أغطس كهذه الطيور، وأخرج نقياً بلا خطايا» ص ١٤٧.

اللغة الروائية بين الواقعية والقصصية:

الأدب فن قوامه اللغة، واللغة هي أداة التعبير والتفكير، ويبدو أن الروائي ناصر الظفيري يعي هذه المسألة وعياً حضارياً، ولهذا فهو يشتغل على لغته الروائية اشتغال العامل المجد الذي يرى أن اللغة الروائية تحمل وظائف تعبيرية بالإضافة إلى الوظائف الجمالية التي ترقى بالذوق العام، ويتبدى هذا في التوصيف الراقى للطبيعة ومظاهرها، وكذلك الحالات النفسية وما تعانيه من اضطرابات وأزمات. ونقتطف هذا التوصيف الجميل لشمس الظهيرة: «الظهيرة أتون الأجساد الملتهبة، نزيز العرق المالح.. الطنين المالح المتواصل لذباب سائل شفيف تحوم حول الأرض. الظهيرة فتاة الشمس التي لا تقاومها عين ولا يرتد لها ظل. الظهيرة عسوبة الشمس للأرض المألحة، لا شيء يحد مداياتها الترامية إلى ما يشبه الأبدية الجغرافية» ص ١٩.

إن مثل هذا التوصيف الراقى والذي يؤدي وظيفته الجمالية والبلاغية لا يتأتى إلا لابن المنطقة الذي عاش خصوصية الطبيعة بكل أحاسيسه ومشاعره. أما لغة الحوار الخارجي / الديالوج

رحمة الملكة إلى عراء المستحيل....» ص ٩٤. ونتساءل: أهذه مناجاة الأغبر لذاته، أما مناجاة الكاتب نفسه؟!

لا شك أن ناصر الظفيري عاشق للغة، مسكون بجمالياتها ودلالاتها البلاغية الراقية، لكننا - في نهاية المطاف كقراء - لا نريد منه أن ينطق بأطاله كما يجب بل نتمنى أن يترك لهم الفرصة أكثر ليعبروا وينطقوا بكل الحرية عما في دواخلهم، وهذا بدوره يساهم في تعميق خصوصية كل شخصية روائية على حدة.

* كلمة ليست أخيرة: مما لا شك فيه أن «سماء مقلوبة» نص روائي غير عادي نص يحمل غناه وثراءه من داخله، فهو يرصد لفترة مهمة جداً من تاريخ الكويت والمنطقة، يرتبط بالبيئة ارتباطاً حميماً يدل على أصالة صاحبه وإخلاصه لفنّه وأرضه التي يعيشها حتى النخاع، إن سليمان عبد الله (الأغبر) برغم إحراقه لمنزله القديم في الجهراء إلا أنه لم يحرق فيه سوى الخطايا والآثام.. لقد بقيت الجهراء رمزاً ناصعاً للجمال المطلق والعظيم في ذاكرة الكاتب: لتتابع هذا الحوار الذي جرى بين سليمان وسارة في الطائرة، وهم يطقون فوق سماء باريس: «ليتأمل الركاب جمال باريس ليلاً. قلت: إنها مدينة ألعاب. إنها جميلة. قالت سارة: ليست أجمل من الجهراء. ضحكت سارة، لم تصدق أنني أعني ذلك» ص ١٨٢.

وهكذا يقدم ناصر الظفيري نفسه روائياً «ابن بلد» بحق كما يقولون، لقد استطاع الكاتب بكل البراعة والدقة أن يقدم لنا عالم الجهراء مبسوطاً على راحة كفه، فتبدى أمام أنظارنا طريق الصليبي، ونفايات أمغرة، وبيوت الطين والتنك وشمس الظهيرة والرمال الحمراء والنساء ملفوفات كأنهن كتل سوداء.. كما أن استخدام الكاتب للألقاب زاد من حميمية الشخصيات وربطها ببيئتها زماناً ومكاناً، فكان هناك: الأغبر والفنّذ واليوم والاشيب وبوراسين... وهكذا نهضت أمامنا الشخصيات كائنات من لحم ودم.. تقفز بين الورق والسطور، ترسم شقاءها وآلامها، وتملأ المكان صخباً وضجيجاً.

كما أن استخدام طريقة الخطف خلفاً / فلاش باك والتي توضحت في الجزء الثاني من الرواية عمق التناقض الذي يريده الكاتب بين الماضي والحاضر، على طريقة الأبيض والأسود وكانت نوعاً من التكنيك الفني الموفق للغاية.

وبعد فإن ناصر الظفيري يقدم لنا نفسه كاتباً روائياً مجداً وعصامياً، يعمل بكل الصمت والصبر، يتقانى في الاشتغال على نصوصه الأدبية ويدقق ويتابع، وهذا ما يجعله يتبوأ المكانة اللائقة به والراقية في جيل الرواية الشباب خليجياً وعربياً.

قراءة في كتاب

الصحافة الثقافية في الخليج العربي

عرض: عبد الحميد غزي بن حسين

المجلة العربية، والخفجي في المملكة العربية السعودية ومجلة الكويت، والاعتدال وغيرها....

وربما من مزايا هذا الكتاب، أن المؤلف «ياسر الفهد»، متخصص في الصحافة والنقد الصحفي وهو الذي مارس النقد الصحفي سنوات طويلة، وكتب في هذا الميدان عشرات المقالات، كما أنه يحسن الترجمة ويطلع بواسطتها على ثقافة عريضة وبأسلوب سهل ممتنع وبطريقة ابتكارية ... وينهل مادته من طبيعة عمله وممارساته الكتابية الصحفية، فضلاً عن قدرته في نقل آراء الآخرين وفكرهم، من خلال ترجماته العديدة لكتبهم ومقالاتهم.... ويتألف الكتاب من مقدمة ومدخل وأربعة فصول رئيسية مع ملحق عما

هذا الكتاب — الصحافة الثقافية في الخليج العربي — هو السابع ضمن سلسلة الصحافة التي يصدرها المؤلف: ياسر الفهد منذ عام ١٩٧٥م، وهي على التوالي: (مواقف مع الصحافة العربية - الصحافة المعاصرة - عالم الصحافة العربية الأجنبية - الموجب والسالب في الصحافة العربية - مجلاتنا العربية وفن التحرير الصحفي - الصحافة الثقافية المعاصرة في بلاد الشام).

الكتاب الذي بين أيدينا، مخصص لصحافة الخليج العربي المعاصرة، بالإضافة إلى موضوعات توثيقية وتحليلية في الفن الصحفي والصحافة العربية بشكل عام، علماً أن بعض الموضوعات قد نشرت في دوريات عربية معروفة مثل مجلة (الفيصل، القافلة،

العربية، حيث يقول المؤلف: ".... ما الفرق بين سرقة المال وسرقة الأدب؟! وهل الأدب أقل قيمة من المال؟".

ودعا إلى سن قوانين رادعة، تحمي الأدباء من اللصوص، وتحقق الأمن الثقافي وتحول دون سطوهم. وقد أورد لنا ذكر تلك الحادثة البالغة الأهمية والتي تدل على خطورة السرقات الصحفية يؤكد ذلك: "فقد اطلعت منذ فترة، وبطريق الصدفة على عددي ديسمبر ١٩٧٤ ويناير ١٩٧٥ من ملحق «الزهور»، الذي كانت تصدره مجلة «الهلل» المصرية، وتبين لي بعد استعراض العديدين «أن القاص السوري»، «فاضل السباعي» كان قد نشر قصة بعنوان «المجاري» في عدد أكتوبر لعام ١٩٧٢ من مجلة «العربي» الكويتية، وبعد مرور عامين، أقام «نادي القصة» في مصر، مسابقة للقصة القصيرة، وفاز بالمسابقة المدعو «أحمد جميل عبادي» الذي لم يكن قد سمع به حتى ذلك الحين والمفاجأة المذهلة أن القصة الفائزة هي قصة «المجاري» نفسها بلحمها وشحمها، وبكل سطر من سطورها، وقد كشف السرقة الناقد حلمي القاعور وأكدها الروائي ثروت أباظة بصفته مديراً لنادي القصة آنذاك، ومما قاله في هذا المجال: "إن نادي القصة يسعده أن اختار قصة لكاتب له وللأستاذ «فاضل السباعي» من سابقة وأصالة. فهذا يدل على أمانة النادي في اختيار الفائزين، ويدل في الوقت نفسه على عدم أمانة الفائز المزيف".

وكما يأمل الأستاذ «ياسر الفهد» أن تهتم دار المجد السعودية في الرياض، والتي تستعد لإصدار موسوعة صحفية حول السرقات الصحفية، بهذه الحادثة

قبل عن أحد كتبه ومجموعة من الرسائل التي جاءت ممن أهدى إليهم كتبه، وكما ثبت في نهاية الكتاب فهرسين، الأول: الأعلام والدوريات والوزارات والمؤسسات.

والثاني: للموضوعات الواردة في الكتاب، وهو من إصدار عام ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م. الطبعة الأولى - توزيع كل من الدارين: البشائر والحكمة - عدد الصفحات - ١٧٦ صفحة - قياس ٢٤ سم.

وتضمنت مادة الكتاب مدخلا عن تجارب المؤلف مع الصحافة العربية ورؤاه حولها، حيث يقول: ".... وقد كانت لي مع الصحافة العربية تجربة طويلة، فاخترت أن أبدأ هذا الكتاب بتسجيل بعض ملامح هذه التجربة التي كان لها الفضل في مدي بالخبرة والقدرة على الكتابة في مجال فن الصحافة والعمل الصحفي"، وسجل انطباعاته السلبية عن الصحافة العربية من خلال عدة قضايا وهي:

- شروط نجاح الصحافة، ودور الدورية مقارنة مع التلفاز والإذاعة.

- غياب حرية الكلمة.

- ظاهرة تأخر النشر في المجال واسعة الانتشار.

- مشكلة الأخطاء المطبعية والمبالغة في جمال الشكل على حساب المضمون.

- ظاهرة الحذف بطريقة حكمية.

- ظاهرة السرقة الأدبية.

ولقد استحوذت معظم الظواهر السابقة اهتمام المؤلف، حيث أوردنا أمثلة من واقع تجربته. وعلى سبيل المثال لا الحصر، ظاهرة السرقة الأدبية التي لا تقل خطورة عن غياب حرية الكلمة التي تشكل أهم المضلات في الصحافة

المادة الصحفية والثقافية ومتعدد الاتجاهات الفكرية والرؤى الحضارية والمواقف الأدبية والسياسية، وذلك في الفصل الأول من كتابه، حيث تناول عشرة موضوعات تحت عنوان «دراسات في فن الصحافة» وتضمنت صحافتنا والصحافة المتقدمة - الصحافة العربية والمستقبل، تجارب في فن الكتابة، الكاتب والكتابة والتغيير - من يظلم القراءة؟ - صناعة الثقافة - ازدواجية النشر لها الحل - اقتصاديات الكتاب العربي - الامتاع في الإعلام والتعليم....

وقد سبق أن نشر في تلك الموضوعات - كما يقول المؤلف في مقدمته - في دوريات عربية معروفة مثل «الفصل - القافلة - الخفجي - المجلة العربية - الكويت - الاعتدال - عالم الفكر - المعرفة والعلوم... وغيرها»، ويرصد المؤلف «ياسر الفهد»، أوجه الشبه والاختلاف بين الصحافة العربية النامية والصحافة العالمية المتطورة من خلال تناوله موضوع «صحافتنا والصحافة المتقدمة»... حيث ركز على «توافر حرية الكلمة هناك... مما يفتح الطريق على مصراعيه أمام إيجاد الحلول والعلاجات المناسبة»، والمؤلف - بحد ذاته - يعترف بتقديم الصحافة الأجنبية على صحافتنا العربية في مجالات معينة، ويعزى ذلك إلى توافر إمكانيات وتسهيلات مادية وفنية لدى الدول الأجنبية وليس إلى عجز الصحافة العربية وإلى الصحفيين العرب عن التجويد في الكتابة والعمل الصحفي....

ويلجأ المؤلف إلى أسلوب طرح الأسئلة التي تؤمن بإجابتها... كان يقول في موضوع «الكاتب والكتابة

الموثقة». وحول ظاهرة الأخطاء المطبعية والمبالغة في جمال الشكل على حساب المضمون، يشيد المؤلف بجهود المجلة العربية المبذولة والتي تنبه باستمرار إلى أخطار الأخطاء المطبعية... ولا شك لقد وقف المؤلف مطولاً عند الجوانب الإيجابية في الصحافة العربية والخليجية، وخرج بانطباعات إيجابية مستوحاة من ظواهر صحفية عربية مشجعة كثيرة، تجدها في تلك الكتابات الفكرية والعلمية والأدبية والثقافية الرفيعة المنشورة في الدوريات وإلى كثرة الأقسام التي تغذي دورياتنا بانتاجها القيم... ويشيد المؤلف بدور المؤسسات الثقافية في إصدار دوريات متخصصة وعلى سبيل المثال: «مجلة، المعرفة، المعلم العربي، بناء الأجيال، الأسبوع الأدبي، وقنون في سوريا، بالإضافة إلى مجلات وصحف خارج سورية من «المشاهد، الوسط، الجيل، الحياة، القبس، شؤون عربية، التعاون، دراسات الخليج العربي، الجزيرة، ورسالة الخليج، ناهيك إلى الصحف التي تصدر خارج الوطن العربي مثل «الاعتدال» وغيرها....

وكان يأمل المؤلف: "أن يكون الزمن كفيلاً بتحقيق مزيد من الإيجابيات للقضاء على الكثير من السلبيات". ومن الأسئلة الهامة التي طرحها المؤلف في نهاية «المدخل» من كتابه حول الكاتب الحقيقي، عليه أن يختار موضوعات مفيدة للشباب وللوطن وملائمة لاحتياجات القراء ومسايرة للزمن وعليه أن يبتعد عن الغموض والصيغ المبهمة وأن يكون واضحاً كل الوضوح في بسط أفكاره وآرائه. وللأمانة.... كان المؤلف غزيراً في

والتغيير»، ما فائدة الكتابات إذا لم تؤدي إلى التغيير والتطور؟ وما قيمتها إذا لم تغير أخلاق الناس وممارسات المسؤولين؟

وأحياناً أخرى، يلجأ إلى وضع عنوان المقال بصيغة السؤال كما في موضوع «من يظلم القراءة؟!»، ثم نراه يدرج تتمته بعض الأسئلة مثلاً:

ما هي أسباب العزوف عن القراءة؟ وهكذا. إلا أنه أغفل أهم جانب في هذا الموضوع، هو «التلفاز»، هذا الصندوق العجيب، الذي أدخل إلى كل بيت ...

والفصل الثاني من الكتاب، يتناول المؤلف موضوع «صحافة الخليج العربي ودورياته» ... ويستهل الموضوع بلمحة تاريخية عن نشأة الصحافة في الخليج العربي، وذلك كان في بداية القرن العشرين على حد قول المؤلف: «... ظهرت أول صحيفة سعودية هي «الحجاز» في شهر كانون الأول من عام ١٩٠٨م، وفي الإمارات العربية المتحدة، نشأت أول صحيفة «الاتحاد» في شهر تشرين الأول من عام ١٩٦٩م، وفي سلطنة عمان شهد مولد جريدة «الوطن» عام ١٩٧١م.

ويؤكد المؤلف أن الصحافة الخليجية، لم تأخذ في التطور والازدهار إلا بعد الخمسينيات حينما ظهرت مجلة «العربي» و «القافلة»، وكما ظهرت في الستينات مجلة «البيان» في الكويت، وصحيفة «الجزيرة» في المملكة العربية السعودية، وفي السبعينيات، صدرت مجلات خليجية بارزة مثل «الفيصل»، اقرأ، والخفجي»، وفي حين شهدت الثمانينيات مجلات خليجية متنوعة ومتخصصة مثل «عالم الكتب، التوباد والمنتدي»....

ويستعرض المؤلف إحصائية، نشرها مركز التوثيق الإعلامي في دول الخليج التي أجراها المركز في عام ١٩٨٨م، حيث كانت تصدر حتى ذلك التاريخ في الخليج العربي حوالي ٥٦١ دورية منها:

— ١٩٤ دورية في المملكة العربية السعودية.

— ١٤٩ دورية في الكويت.

— ٩٤ دورية في الإمارات العربية المتحدة.

— ٤٨ دورية في البحرين.

— ٣٦ دورية في قطر.

— ٣١ دورية في عُمان.

ولم يكتف المؤلف بذلك، وإنما استعرض خصائص وسمات صحافة الخليج العربي بأنها تتميز بـ «سعة الانتشار والجمع بين الاتجاهين العربي والإسلامي، والعناية الفائقة بشؤون التراث والإهتمام الاستثنائي بقضايا الطاقة وصناعاتها وازدهار التخصص الصحفي وتنوع الكتاب وتحقيق الهدف الثقافي البحث والتعريف بقضايا ومنجزات دول الخليج العربي».

ثم يرتب دوريات الخليج حسب الترتيب الهجائي، وكانت ست عشرة دورية حملت بعض الصفات الملحق بها ... مثل «الجزيرة وصحافة المؤسسات»، «الجيل وصحافة الحرس الوطني» و «الثقافة العسكرية»، «الخفجي والاتجاهات الصحفية التسعة»، «عالم الكتب وقضية الكتاب»، «العربية مجلة كل العرب»، «الفيصل والالتزام العربي والإسلامي»، «القافلة والثقافة النفطية»، «المجلة العربية والطرافة الصحفية».

ويستعرض أسماء أعضاء الهيئة الاستشارية والتحريرية لكل مجلة، إلا أنه ينفرد وعبر صفحات مطولة للتحدث

عن مجلة «القافلة»، من حيث نشأتها وأهدافها الثقافية وسمايتها الصحفية وأسماء كتابها....

ومأخذنا على المؤلف في هذا الفصل - الثاني - أنه سريع في أحكامه وأوصافه وتقديره السريدي لمجموعة من الدوريات السابقة الذكر ... فكانت الصورة التي منحها إيانا صورة عاجلة، لم تف بموضوعاتها الفكرية حقها، وكان من المفروض، دراسة متأنية وشاملة لكل دورية من الدوريات، حتى يتسنى للقارئ الكريم، أن يحكم على الدورية بشكل جيد، وعلى سبيل المثال - لا الحصر - «مجلة البيان»، فكان من المفروض التعريف بها كونها مجلة أدبية ثقافية شهرية، والتي تحتوي على الشعر والقصة ودراسات وقراءات ويديرها أساتذة قديرون ورئيس تحريرها «خالد عبداللطيف رمضان» والنائب «يعقوب عبدالعزيز رشيد» وأما المستشارون فهم: «د. سليمان الشطي، د. خليفة السويان، ليلى العثمان، ويعقوب السبيعي»، أما سكرتير التحرير فهو الأستاذ «نذير جعفر»، وكتاب المجلة من كافة أنحاء الوطن العربي....

أما الفصل الثاني وتحت عنوان «الزاوية والعمود في الصحافة العربية والخليجية»، يتحدث عن المؤلف ويسهب شديد عن بعض الدوريات التي تنشر زوايا، ويأتي بأمثلة على ذلك مثل «الأسبوع الأدبي»، التي تنشر زاوية، «كتاب أعرفه»، وصحيفة، «البيان» زاوية (كتاب وآراء)، ومجلة «الفيصل» زاوية (من تجاربهم)، ومجلة «الحرس الوطني» زاوية (السلام عليكم) ... وهكذا..

ناهيك عن الكلمة والعمود الصحفي

التي تنشر في صحف ومجلات، فعلى سبيل المثال وليس الحصر، صحيفة «تشرين» السورية والتي تنشر في صفحتها الأخيرة (أفاق)، حيث تتناول مناسبة أو حدثاً ...

وينوه المؤلف إلى أهم الطرق لدراسة ظاهرة الصحافة أو قواعد العمل الصحفي من خلال تناوله موضوع (فن الصحافة في الكتب)، ومن هذه الطرق تحليل الكتب التي تدور حول موضوع الصحافة، كما في عرضه لكتاب «تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية»، مؤلفه عثمان حافظ من إصدار شركة المدينة للطباعة والنشر في جدة عام ١٣٩٨ هـ. لعلاقته المباشرة بموضوع الكتاب الذي نحن بصدد، حيث يغطي الكتاب ثلاث مراحل من التطور وهي:

- الصحافة في العهد العثماني...
- الصحافة في العهد الهاشمي...
- الصحافة في العهد السعودي...

وكذلك قام المؤلف بعرض كتاب ثان وهو «الصحفيون في العالم الثالث» الذي صدر باللغة الانجليزية لمجموعة من المؤلفين الأجانب، وكتاب ثالث، فكان بعنوان «كيف تعد مقالة صحفية؟» والذي ألفه بالإنجليزية (بيتر كوبلي).

وكما يستعرض مجموعة الرسائل التي جاءته ممن أهدى إليهم كتبه وعلى سبيل المثال: (رسالة من رئيس تحرير مجلة القافلة، الأستاذ: خالد عبدالله الخالد، ومجل القول:

أضاف الأستاذ/ ياسر الفهد، كتاباً جديداً من كتب الصحافة للمكتبة العربية كمرجع لكل مهتم بالصحافة.

أ/. إذا كانت سنة ١٩٩٥ غيبت ملتقى «أصيلة» السنوي للفن والإبداع والفكر، لعامل أساسي تمثل في الجفاف، فإن الدورة الثامنة عشرة من هذا الموسم انقعدت فيما بين شهرين: يوليو/أغسطس ١٩٩٦، بالمدينة ذاتها... وأقصد أصيلة، مدينة الفنون...

لقد عادت هذه المدينة إلى الاحتفاء بعشاقها، وإلى

لملة الأصدقاء

الذين دأبت على

جمعهم

والاستماع/الاستمتاع بآرائهم وطروحاتهم الأدبية، الفنية والفكرية. حيث كان المحور الأساسي لجامعة «المعتمد بن عباد الصيفية» يتمحور حول العلاقة الجامعة بين العرب والأمريكيين، وذلك انطلاقاً من صورة الواحد في منظور الآخر.

ولقد أسهمت في تنشيط جلسات هذه الجامعة عدة فعاليات فكرية وأدبية عالمية، مثلت العالم في شموليته... فمن السعودية مثلاً كان «عثمان العمير»، ومن المغرب «محمد بن عيسى» سفير المغرب بأمريكا، وأمين عام جامعة المعتمد بن عباد، إلى جانب السفير «والتر كاتلر» من الولايات المتحدة، وهو أيضاً رئيس مركز مريديان الدولي بواشنطن، إلى «محمد إبراهيم الشوش» من السودان، و«محمد أوجار» من المغرب، و«محيي الدين اللاذقاني» من سوريا وآخرون....

ب/. أما المنتدى العربي الإفريقي فقد كرس جلساته عن هذا الموسم لتكريم الشاعر المصري الكبير «أحمد عبدالمعطي

أصيلة في دورتها الثامنة عشرة:

بين الفرح والحزن

م : صدوق نور الدين

حجازي»، حيث حمل المنتدى كشعار له: «حجازي والحداثة الشعرية العربية»، وبالمناسبة صدر عن جمعية المحيط الثقافية المنظمة لموسم أصيلة كتابات حول التجربة الإبداعية للشاعر:

١/ «شجرة حياة»: وهو حوار مطول مع الشاعر أنجزه الكاتب والناقد المغربي «عبدالقادر الشاوي» الذي عبر عن التجربة بالتالي:

«..... كنت أتصور اللقاء مع الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي سوف يمضي سريعا إلى نمط من الأسئلة المتداولة، تلك التي تستجيب عادة إلى المعرفة القبلية التي نكونها عن المحاور المفترض باعتبار المجال الذي ينتمي إليه ولم تكن بيني وبين عبدالمعطي حجازي معرفة شخصية سابقة، تبدو في بعض الأحيان واجبة الألفة...»

أما ما كنت قد قرأته من شعره منذ أواسط الستينات فهو شيء قليل ... إن كان يقدم مادة عن تطوره الشعري خلال عقدين زمنيين، فهو دون المعرفة الشاملة بمراحل التطور الأخرى، تلك التي تولدت عن احتكاكه المباشر، طوال تسع عشر سنة، بفضاءات وقيم أخرى في المنفى الاختياري خارج مصر»

٢/ «الشاعر واستئناس الموت»: وهو دراسة نقدية في شعر «أحمد عبدالمعطي حجازي» للدكتور «أحمد درويش»...

وقد توج تكريم «أحمد عبدالمعطي حجازي» بمنحه جائزة «تشيكيايا أوتامسي» للشعر الأفريقي ... وهي الجائزة التي قال عنها «حجازي» معبرا:

«أريد أن أعبر عن عظيم سعادتي لحصولي على هذه الجائزة التي تحمل اسم أحد كبار المبدعين «تشيكيايا

أوتامسي» لأنني أعرف قيمتها الأدبية وقيمتها العاطفية أيضا ... فمن حيث قيمتها المعنوية إنها جائزة أنشئت لإنكفاء الحوار الأخوي بين الأفارقة بعضهم ببعض وبالذات بين الأفارقة العرب والأخريين حيث حملت الجائزة اسم شاعر إفريقي صديق عزيز مناضل بالكلمة وبالعمل وهو الكونغولي الراحل «تشيكيايا أوتامسي» والذي كان من حظي أن التقيت به كثيرا في إطار مواسم أصيلة الثقافية ...»

ج/. أما من الناحية الفنية والجمالية، فشهدت الدورة ١٨ ندوة تحت عنوان: «اكتشاف الفن الإسلامي: الجذور والمعاصرة» ومن محاورها التالي:

١- العمارة والزخرفة الإسلامية.

٢- تأثير الفن الإسلامي في تصميم الأزياء.

٣- تأثير الفن الإسلامي في الرسم الحديث.

وقد شارك في إغناء فعاليات الندوة عدة باحثين متخصصين في مجالات الفن الإسلامي، نذكر منهم «جيمس آلان» (متخصص في الدراسات الإسلامية)، «أنطونيو ألماغو» (استاذ بمدرسة الدراسات العربية بفرنسا، إسبانيا) ... و «خالد عزام» (مصر)، «سمير التركي» (تونس)، «ناديا الرزيني» (المغرب) وغيرهم....

إذا كانت «أصيلة ١٨» (١٩٩٦) عاشت إقراها المتعددة، فإن ظلال الحزن خيمت على الدورة وبشكل قوي، بعد رحيل الكاتب الفلسطيني «أميل حبيبي» ومفاجأة الموت لـ «بلند الحيدري»، الذي كان أعد حقيبة الحضور إلى اللقاء...

- كأننا في جنيف، وليس في حلب!
هكذا همس الجالس خلفي لجارته،
وقد اشرفت الاحتفالية الثقافية / الفنية
بوليد اخلاصي إنساناً ومبدعاً على
نهايتها.

لم التفت نحو مصدر الهمس، ولكنني
هزئت رأسي: «إنها مفارقة حقاً، فلقد
اعتادت حلب أن تكرم مبدعيها بعد
موتهم المعنوي أو

مقتلهم بوجيز
الوقت أو طوله
... أبو فراس كان

أول من تذكرت، ثم
السهر وردي -
النسيمي -
الكواكبي -
قسطاكي حمصي -
فرانسييس

وعبدالله مرّاش - خير الدين الأسدي -
جورج سالم إلى آخره.

بدأت الاحتفالية الثقافية إذاً، بكلمة
لاصدقاء ولید اخلاصي، ألقاها القاص
والمسرحي نجم الدين سمان:

«مساء ثقافياً، هذا المساء ... نلتمس
ديمومته فينا، نشارك في صنعه لأنه
مرآتنا، ولربما هو قلعتنا الأخيرة، في
مواجهة ما يجعل الروح خواءً، ويستهلك
الناس ويفسد الأزمنة ... في هذا المساء /
الاحتفالية، نجتمع مع ما يشابهنا لنكرم
أنفسنا، لنوقف حواسنا وذاكرتنا
ولنهجس بالأساطير، لنكرم
حلب / المدينة / الوطن / الثقافة ... فيما
نحن نكرم وليد اخلاصي»

ثم افتتح الشاعر الأرمني د. كيفورك
تميزيان الندوة الثقافية بقصيدة له

الاحتفال بوليد اخلاصي حياً ... في حلب

منيف ودرّاج والعجيلي ومرعي وباروت
وتميزيان يشاركون في التكريم

بعنوان «كلماتك ... هل تستطيع بناء عالم جديد؟» ليبيد الناقد والباحث محمد جمال باروت مداخلته بتساؤل آخر: «هل كان هذا الشاهد، الذي اسمه وليد اخلاصي، ينسج معالم اسطورة حديثة تميزه ويتميز فيها؟»

لقد بلغ من درجة إيمانه بفعلية وواقعية أمكنته وفضاءاته التخيلية، أننا نعرفها ونستطيع تعيينها، مع أنها ليست سوى كائنات لفظية أو ورقية.

أومعنا إخلاصي بأنها كائنات من لحم ودم، وكان الحياة تقلد الفن لا العكس» ثم أشار الناقد د. فيصل دراج إلى أن رواية إخلاصي: «لا تدافع عن أطروحات فكرية مستقرة وقاطعة، ولا تطمح إلى انتاج معرفة، بالمعنى المتداول... إنها رواية تروّض الخيال وتوقظ المخيلة وتحاور الروح، بل إنها مسكونة بالحنين إلى زمن التقى به الإنسان وأضاعه، أو إلى زمن لم يعثر عليه أبداً. وهذه السمات ترفعها إلى مقام الرواية، بالمعنى الحديث للكلمة، من حيث هي رواية عن اغتراب الروح وتقوُّض الإنسان وتداعي الرغبات، بعيداً عن نزعات البطولة والانتصار، التي هي من صفات الحكايات القديمة».

ثم تحدّث د. فؤاد مرعي عن إخلاصي الإنسان، مرتجلاً مداخلته بكثير من العذوبة والحنين.

وركّز الروائي عبدالرحمن منيف في مداخلته حول صعوبة الفصل بين مدينة معينة وكتاب بذاتهم «فإيقوا أندريتش» مثلاً، يَجول في أنحاء العالم الأربع، لكنه أينما ذهب، وكلّ جديد يتعرف عليه، يزيده تعلقاً بالبوسنة التي ولد فيها... وكذلك اخلاصي، فحلب لا تقارقه، لا تغيب عنه، ولذلك لا يمل من الحديث

عنها، من إعادة اكتشافها.

وينتقي د. منيف إحدى روايات اخلاصي «باب الجمر» ليقراها من منظوره كروائي، مختتماً الاحتفالية الثقافية، لتبدأ بعدها الاحتفالية الفنية التي كُثفت حضور حلب / المدينة الثقافية المفتوحة بكل تلويناتها....

فغنت السبرانو هاسميك تميزيان بمرافقة عازفة البيانو كيفاني مارد كيان أربع قصائد شعرية أرمنية، وقدم الموسيقار احمد قدرى دلال «المعروف عالمياً» ارتجالاً على آلة العود، وغنت هاسميك قيومجيان بمرافقة الفرقة الموسيقية لنادي شباب العروبة ثلاث فيروزيات، وقدمت جوقة السريان بقيادة الموسيقار نوري اسكندر مختارات من الغناء السوري القديم يعود بعضها إلى أكثر من ألف عام وكما كانت تغنى.

في نهاية الاحتفالية الفنية قدم رئيس جمعية النهضة الثقافية درعاً تذكاريّاً من تصميم الفنان التشكيلي زهير دبّاغ إلى الأديب وليد اخلاصي، الذي أنهى الاحتفالية وجلاً من كثافة هذا التكريم وهذا الحضور، وخاصة بحضور الحكواتى الاول د. عبدالسلام العجيلي ضيف شرف، قائلاً: "لقد حاصر تمنوى في الزاوية الضيقة ... أشعر وكأنى أبداً من جديد مشواراً صعباً في الحياة وفي الكتابة".

*** ندوات عن الدراما التلفزيونية السورية:**

شهدت حلب خمس ندوات عن الدراما التلفزيونية السورية، خصصت اثنتان منها، في لقاء جماهيري مفتوح، لمناقشة مسلسل «أخوة التراب» الذي كتب قصته وحواره والسيناريو، الكاتب والصحفي حسن م. يوسف وأخرجه نجدة أنزور،

المخرجين في سورية، حين بلور منذ منتصف السبعينات مدرسة خاصة به، تعتمد التوازن بين الصورة وبين الحدث والحوار مع التركيز الخاص على عمل الممثلين.

يمكن تلخيص النقاط الرئيسية التي اثيرت في الندوات الثلاث التي دعت لها نقابة الفنانين وجامعة حلب وجمعية العاديات بحلب:

- حول النص: من حيث استطاع رصد فترة الخمسينات في سورية من خلال بؤرة مكانية واحدة هي «خان الحرير» بتجاره وابنائهم والعاملين فيه، مع التركيز على خصوصية البيئة الحلبية ... بينما انتقدت بعض الآراء تغيب بعض الفعاليات الاجتماعية أو السياسية عن الفعل أو تحجيم دورها، فيما انتقد بعض المحامين باسم نقابتهم في حلب على الصفة السلبية التي ظهر بها المحامي في المسلسل، ورد الكاتب مستغرباً هذا التعميم، وذكر هؤلاء بقرارات صادرة عن نقابتهم بحق بعض أعضائها الذين لم يكونوا أهلاً لحمل شرف المهنة، وقال أن أي استثناء لا يمكن أن يكون قاعدة وخاصة في الفن.

- حول الاخراج: اجمعت آراء المناقشين حول التوازن الذي حققه هيثم حقي في عمله وخاصة من خلال تجسيده لبيئة محددة هي حلب، وأثنت على عمل الممثلين بسام كوسا - جمال سليمان - سوزان نجم الدين - أسامة السيد يوسف - سليم صبري - وخاصة فايز أبودان في شخصية «الشيخ علي» الأعمى.

بعض الآراء تطرقت إلى الإيقاع البطيء في بعض مفاصل العمل، وقارنتها بالتطويل غير المبرر في بعض

وذلك بحضورهما وحضور الممثلين أيمن زيدان، فايز أبودان - سوزان نجم الدين، وغيرهم من نجوم هذا العمل التلفزيوني الضخم، الذي أضاع مرحلة هامة في تاريخ العرب المعاصر.... من خلال تناول درامي متميز تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا أجمعت عليه كافة النقاشات، بينما استقطبت طريقة التناول الدرامي للتاريخ وجهات نظر متعددة، حين أكدت فئة من المناقشين على أن الوقائع التاريخية الوثائقية قد طفت على الزمن الدرامي، ورد الكاتب حسن يوسف أنه لم يكتب عملاً وثائقياً، كما لم يكتب عملاً درامياً بالمعنى التقليدي، فهناك أكثر من بؤرة درامية، وأكثر من خط لسيرة الأحداث، ولم تكن البطولة منحصرة في شخصيات محددة، كما أن شخصيات أخرى قد توحى بمطابقتها للواقع تناولتها فنياً بالدرجة الأولى مع الإخلاص للمصادقية التاريخية ... وصرح الكاتب حسن م. يوسف بوجود جزء ثانٍ تتابع فيه مصائر أخوة التراب، فيما أكد المخرج نجدة أنزور على السمعة المميزة لأعماله وهي تحويل النص المكتوب إلى صورة معبرة لها بعدها الدرامي والرمزي للخروج من مأزق الدراما التلفزيونية العربية الذي يتمثل بكونها مجرد مشاهد تصور ما يجري من حوار، حتى أن المشاهد يستطيع متابعة هكذا مسلسلات بالاستماع إلى حوارها دون أن يكلف نفسه حتى مجرد النظر إلى الشاشة.

أما الندوات الثلاث وخصصت لمناقشة مسلسل «خان الحرير» الذي كتب قصته وحواره والسيناريو الروائي الحلبي نهاد سريس وأخرجه هيثم حقي، الذي يعتبر واحداً من أهم

تحتاج لها صناعة الدراما التلفزيونية في سوريا بعد صحتها المتجددة منذ خمسة أعوام.

* فن تشكيلي:

رغم توالي المعارض الأسبوعية في صالات «بلاد الشام - الخانجي - ابيلا - الفنون الجميلة - مكتبة جامعة حلب - صالة النقطة - صالة الجسر» فقد أجمعت آراء الوسط الفني والثقافي أن استمرارية هذه العروض في مدينة حلب، هو الشيء الأميز، رغم بعض الالتامعات هنا وهناك هذا الموسم، والذي كان أبرزها معرض الفنان التشكيلي «سبهان آدم» في صالة «الجسر» من حيث الجراة في التجريب، حيث اعتمد الفنان الرسم بالفحم الأسود على أرضيات من الورق الألمس المقوى «المستعمل عادة في أغراض التغليف والشحن» دون اللجوء إلى ألوان أخرى سوى الأحمر في لوحتين اثنتين، ثم ذاك الاختراق الذي حققه لقضاء الصالة من خلال جداريات ضخمة (١,٥ X ٢ متر) منفذة بالفحم فقط، ثم تلك الخصوصية في تناول الوجوه بمقارنة معاصرة مع الهموم والأحلام والهواجس الانسانية مع التركيز على القدرة المفتوحة لتلك الوجوه، خاصة مع حيادية أجسادها التي تتماهى في كتل مضغوطة لا تفاصيل فيها سوى اختراقها الطولي لقضاء اللوحة.

خمس وعشرين لوحة منفذة بهذا الأسلوب فاجأنا بها سبهان آدم وكأنه يحمل هموم خمسة وعشرون قرناً من عمر البشرية رغم أعوامه الثلاثة والعشرين فقط ومعارضه الفردية السبعة وهو رقم يحسده عليه مخضرمون.

لقطات المسلسل الآخر «أخوة التراب»، عموماً... كانت النقاشات في الشارع الحلبى، وفي مقاهي المثقفين التي تحفل بها حلب، حول التمايز الفني بين مسلسلي أخوة التراب وخان الحرير، ولكن الآراء أجمعت على أهمية المدرستين الفنيّتين اللتين يمثلها حقى وأنزور في اخراج المسلسل السوري من دائرته المحلية الضيقة الى المحيط العربي الأوسع، وذلك الاستحسان الذي تلاقيه أعمالها عند المشاهد العربي، كما جرى التنويه إلى شراء حقوق عرض مسلسل «الجوارح» من قبل محطة تلفزيونية أمريكية لعرضه مبدلجاً بالانجليزية، ومحاولات أخرى دفعت بالمسلسل السوري إلى الآفاق العالمية فيما هو لم يتجاوز الثلاثين ربيعاً منذ أول مسلسل سوري عرضه وانتجه التلفزيون.

وقد كان الممثل الحلبى فايز أبودان القاسم المشترك الناجح في المسلسلين إذ أدّى ببراعة دور (جمال باشا السفاح) في مسلسل «أخوة التراب» ودور (الشيخ علي) في مسلسل «خان الحرير» وكانت هذه أول مشاركة تلفزيونية له بعد خمسة عشر عاماً من العمل على خشبات المسرح في حلب كممثل هاو.

ولم يكن فايز أبودان وحده في الميدان، فقد اشترك في المسلسلين أكثر من عشرين ممثلاً رئيسياً من حلب، أدّوا فيهما أدواراً مميزة، نذكر منهم «عمر حجّو - سليم صبري - بسام كوسا - أسامة سيد يوسف - هدى ركبى - بشار القاضي - رياض ورديانى - ناصر ورديانى - أحمد حداد - خليل حداد - كريكور كلش - وغيرهم، فيما يُعدّ بداية جيدة لكسر احتكار نجوم العاصمة وتحقيق توازن فني يدفع بوجوه جديدة ودماء شابه

وفي الدردشة التي أعقبت افتتاح معرضه الجديد في حلب، قال سبهان آدم أمام استغرابنا لغزارة إنتاجه قياساً لعمره الفني والزمني:

- يمكن لي أن أرسم في كل يوم لوحة، أنا لا أتعهد هذا، ولا أفكر مطلقاً بالشكل المنطقي الرتيب الذي ينتاب بعض الفنانين التشكيليين، لأن اللوحة تغادر في حين أرسمها، تصبح للآخرين، ولست مستعداً للدفاع عنها أو مهاجمتها ... أو حتى شرحها، ما أعرفه أنني أرسم، أجرب ... ليس لدي عوالم أو مناحات ثابتة، ما أشعر به وأحسه أرسمه، وبينما تحضرون معرضي هذا، هناك تحضر لمعرض قريب في بيروت أنهيت لوحاته وهي تختلف جذرياً عن كل هذا الذي تشاهدون.

تركنا سبهان آدم فجأة، مخترباً الحلقة التي أحطناه بها، ليوقع على أحد اللوحات المعلقة في الصالة، وقد نسي التوقيع عليها، أفسح له الحضور، وقع على اللوحة وعاد بهود البنا، فعل ذلك بتلقائية وبحيوية شاب ابن ثلاثة وعشرين عاماً فقرأنا توقيعه: (إنتاج سبهان آدم ١٩٩٧) بينما لا نزال في ربيع ١٩٩٦ !!.

*** إصدارات وكتب:**

من الكتب الهامة التي صدرت في حلب، لمؤلفين حلبيين، أو عن دور نشر حلبية:

١- روايتان، للكاتب فيصل خرتش أولها «تراب الغرباء» عن وزارة الثقافة السورية ويتم تحويل هذه الرواية إلى فيلم سينمائي تنتجه مؤسسة السينما في سورية من إخراج: سمير ذكرى ثانيهما: رواية «خان الزيتون» عن دار الصداقة بحلب وتب صد حلب في الستينات

وخاصة القاع الشعبي فيها، ومصائر الهامشين فيها، بتناول ساخر ومرمى يصل إلى حدود الفانتازيا رغم الخيوط التي تربطها عميقاً بالواقع والبيئة.

٢- كتابان للباحث والناقد د. عبدالرزاق عيد، أولهما «طه حسين... العقلانية والدين» عن مركز الانماء الحضاري بحلب - وكتاب «الثقافة الوطنية/ الحداثة» عن دار الصداقة بحلب.

٤- كتابان للباحث والناقد محمد جمال بارتوت، وكلاهما صادر عن دار الصداقة بحلب، الأول بعنوان «المجتمع المدني» والثاني «أطياف الحداثة ... ما بين علمانية النخبة وإسلامية الأمة» يرصد فيه الباحث مفهوم الحداثة والتحديث من خلال مناقشات لا طروحات - سمير أمين - صادق جلال العظم - ولا طروحات المستشرقين.

- فيما تابع مركز الانماء الحضاري اصدار الأعمال الكاملة للناقد الفرنسي رولان بارت، وصادر كتاب (الاسلوبية) لبير جيو من ترجمة د. منذر عياشي الذي ترجم أيضاً لجاك ديريدا كتابه «أطياف ماركس» الذي صدر في سلسلة قضايا العصر وصراع الحضارات.

بينما أصدرت دار الصداقة بحلب وضمن سلسلة دراسات فنية كتاباً عن فنان الكاريكاتير المصري «صاروخان» للدكتور مروان الخطيب وديوان شعر مترجم للشاعر الأرمني د. كيفورك تميرزيان، ترجمته إلى العربية لوسي قصايبان وغسان كجو وقدم له الشاعر السوري نزيه أبو غفش وكتاباً عن «اليهود في تركيا ... ٥٠٠ عاماً من النفوذ» للباحث اللبناني د. صالح زهر الدين.

بوحة الغلاف: للفنان السعودي ناصر الموسى

AL Bayan

عاد من حيث جاء

إبراهيم الخالدي

شعر



صدر حديثاً